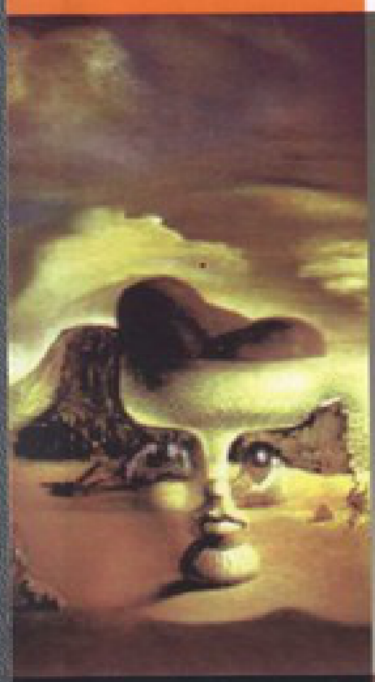
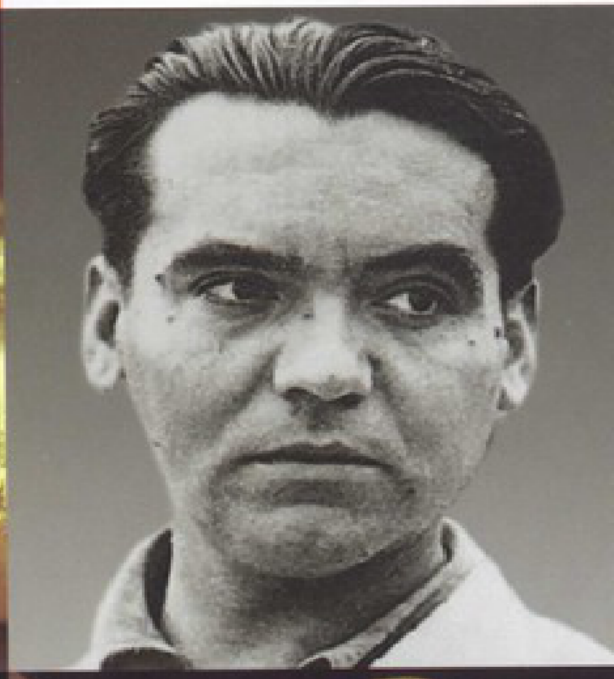
ГАРСИА ЛОРКА





Альбер Бенсуссан

ЖЗЛ — МАЛАЯ СЕРИЯ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Федерико Гарсиа Лорка (1898–1936) был одарен необычайно. Поэт и драматург, художник и пианист, блестящий лектор, руководитель театральной труппы, — он успел за свою короткую жизнь познать ошеломительный успех во всём испаноязычном мире. Его творчество универсально: ни у кого более легкость и изящество не сочетаются так естественно с мраком и ужасом; в нем непрестанно борются «сила иллюзий с упрямством действительности». Мощь и своеобразие его личности, остановленной в полете, особенно ярко предстают перед нами в безжалостном свете его ранней гибели. На рассвете 19 августа 1936 года он был расстрелян франкистами в Виснаре, на краю оврага, у «Источника слез».

знак информационной продукции 18+

- Альбер Бенсуссан
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - ГОВОРЯ О ФЕДЕРИКО
  - ЭСКИЗ К ПОРТРЕТУ
  - ЕСЛИ БЫ НЕ ДЕТСТВО…
  - ГРЕНАДА: НОВЫЙ ЭТАП ЖИЗНИ
  - ДОРОГАЯ МОЯ ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ
  - «УКРОМНЫЙ УГОЛОК» В ГЛУБИНЕ ЗАЛА
  - ОТКРЫТИЕ ИСПАНИИ
  - ПОРТРЕТ ВО ВЕСЬ РОСТ
  - РОЗА И РЕЗЕДА
  - Я С ТОБОЙ, МАДРИД!
  - ШАГ НА ШАТКИЕ ПОДМОСТКИ
  - БОЛЕЕ УВЕРЕННЫЙ ШАГ НА ПОДМОСТКИ
  - КОЛДОВСКАЯ ЛЮБОВЬ
  - ПЕСНЬ ОБ АНДАЛУЗИИ
  - ЛЮБОВЬ МОЯ, СЕСТРА МОЯ
  - FRENTE AL TORO
  - СЕРДЕЧНЫЙ ДРУГ — САЛЬВАДОР ДАЛИ
  - ФЕДЕРИКО И КИНО
  - ЗАВОЕВАНИЕ КАТАЛОНИИ
  - ПОЦЕЛУЙ, КОТОРЫЙ УБИВАЕТ
  - «О, САЛЬВАДОР ДАЛИ И ГОЛОС ЕГО СМУГЛЫЙ!»
  - АНДАЛУЗСКИЙ ПЕС
  - ОТЧАЯННЫЕ ПОИСКИ ДРУГОГО
  - ДРУЖБА С МОРЛА-ЛИНЧАМИ
  - ОТКРЫТИЕ АМЕРИКИ

- ВГЛУБЬ АМЕРИКИ, ИЛИ ИТОГ ОДНОГО ПРИКЛЮЧЕНИЯ
- ПОХВАЛА УОЛТУ УИТМЕНУ
- ХАБАНЕРА ДЛЯ ФЕДЕРИКО
- И ВСЁ-ТАКИ, ЧТО ЖЕ ТАКОЕ «DUENDE»?
- ОБУВКА ПО НОГЕ, ИЛИ ЧУДОДЕЙСТВЕННОЕ СРЕДСТВО
- ФЕДЕРИКО ОТКРЫВАЕТ СВОЙ БАЛАГАН
- АНДАЛУЗСКАЯ ТРИЛОГИЯ: «КРОВАВАЯ СВАДЬБА»
- АНТРАКТ МЕЖДУ УСПЕХАМИ
- НАКОНЕЦ — АРГЕНТИНА
- ФЕДЕРИКО-КАЛЕЙДОСКОП
- ДРАМА БЕСПЛОДИЯ
- ИЩИТЕ ЖЕНЩИНУ
- ПОСЛЕДНИЕ ОГНИ РАМПЫ: ЦВЕТ ОДИНОКИЙ, ЦВЕТ ОПАВШИЙ
- УВИДЕТЬ МАДРИД — И УМЕРЕТЬ
- ЖЕНЩИНА-ЗАТВОРНИЦА
- РАССТРЕЛЯННЫЙ ПОЭТ
- МЕНЯ ЗОВУТ ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА
- ИЛЛЮСТРАЦИИ
- ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКИ
- КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19

- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23

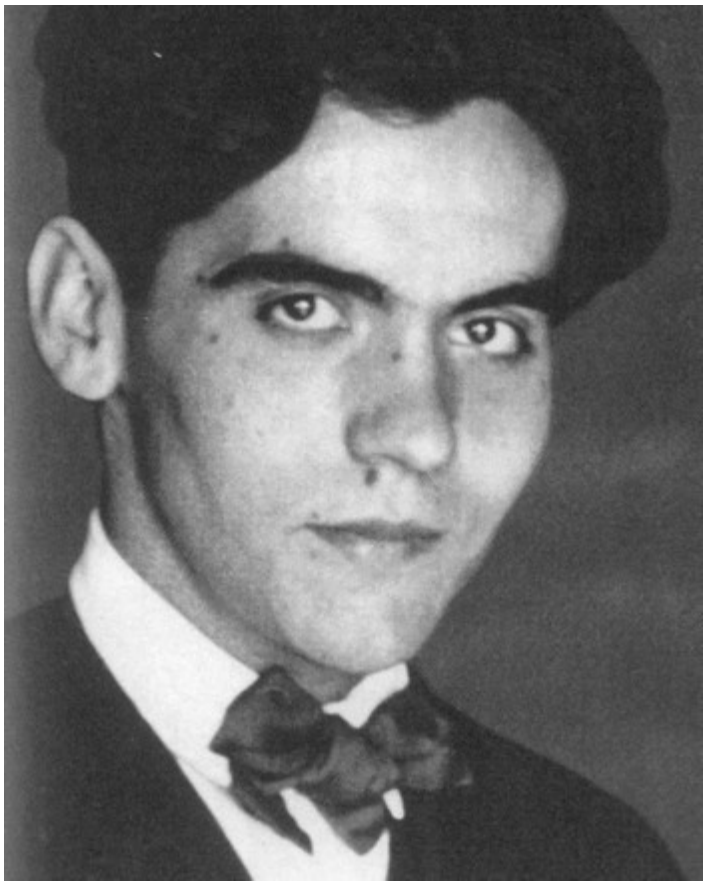
Альбер Бенсуссан
Гарсиа Лорка

Посвящается Матильде Тюбо, на которой я женился, после того как она прочла мне «Цыганское романсеро»

ПРЕДИСЛОВИЕ

В солнечном свете и аромате полыни здесь с нами разговаривают боги.

А. Камю



В 1954 году в Испании, в Мадриде, в первый раз было издано Полное собрание сочинений Лорки, подготовленное к печати Артуро дель Хойо. Предисловие к нему, искреннее и

взволнованное, было написано Хорхе Гильеном, а послесловие — Висенте Алейсандре, «альтер эго» поэта: оба они принадлежали к числу лучших его друзей. Я получил эту книгу сразу после выхода ее в свет, тому уже 55 лет; на титульном листе ее значились дата и подпись — это было живое свидетельство преданности горячего почитателя своему любимому поэту. В добротном кожаном переплете, чем-то сродни Библии или «Тысяче и одной ночи», эта книга потом всегда была при мне, невзирая на все перипетии и хаос Истории.

В том далеком 1954 году разразилась война в Алжире, а мы, молодые, только поступили в университет. Живя в столице, мы питали свой ум прекрасными и добрыми книгами из библиотеки «Литературные сокровища». Ее владелец, библиотекарь и издатель, мужественный человек Эдмон Шарло несколькими годами ранее, по инициативе своего постоянного автора Альбера Камю, познакомил читателя с первым переводом на французский язык стихотворений Лорки. Этот перевод был сделан молодым человеком родом из Орана, Андре Беламиком, который позднее переведет и представит читателю творчество Лорки в полном объеме. Он стал, по сути дела, «отцом» двух ценных томов Полного собрания сочинений Лорки в издательстве «Плеяда».

Имя Лорки в Алжире было тесно связано с именем Альбера Камю. Еще в 1936 году Эдмон Шарло, в качестве своей первой издательской пробы (она сразу выявила в нем мастера своего дела), опубликовал, в нескольких сотнях экземпляров, «Восстание в Астурии» — пьесу, основанную на событиях, происходивших в период серьезнейшего социального кризиса в Испании за два года до начала гражданской войны: тогда правые одержали победу на выборах и стремились уничтожить все завоевания Народного фронта времен Второй республики. Эта боевая пьеса многим была обязана Лорке: именно он незадолго до того прикипел душой к идее «театра под песком», призывая зрителя участвовать в представлении, идущем на сцене, — таким он мыслил новый театр: он обязательно должен вовлекать в свое действо широкую публику.

Произведения Камю подвергались тогда жесткой цензуре, и эта пьеса была запрещена правительством Алжира. Однако Эдмон Шарло, издавший пьесу, не был обескуражен этим обстоятельством: он поставил Альбера Камю во главе только что созданного им журнала «Берега», и уже третий его номер, в 1939 году, был посвящен Федерико Гарсиа Лорке. Позднее Камю, который основал серию «Поэзия и театр», сделал и первый перевод на французский язык «Цыганского романсеро» Лорки — оно было опубликовано в августе 1941 года. Затем появился

Андре Беламик, молодой человек, с которым Камю познакомился опять же в Алжире — в городе, куда он поместил действие своей «Чумы» и где он организовал частные курсы обучения для еврейских детей, которых режим Виши изгнал из школ. Беламик подхватил его знамя и впоследствии перевел почти полностью произведения безвременно погибшего испанского поэта и драматурга.

Мы, тогда юные испанисты, ученики пылкого «лорковеда» Шарля Марсийи, о котором я здесь, пользуясь случаем, с благодарностью вспоминаю, — мы читали Лорку, мы его декламировали, мы его просто любили. Мы «пели эти стихи, восторгаясь» — восторгаясь горделивой статью лорковского Антоньито эль Камборио, смелого цыгана, державшего путь в Севилью на бой быков, или тремя маленькими мавританками из Хаэны, сеявшими вокруг себя любовь, как зерна на поле.

Сегодня, спустя 55 лет, слово Лорки всё так же обольстительно, его голос так же чарует, его творчество так же потрясает. Мы не перестаем читать его, учить других читать и понимать его — и любить его. Прошло уже более века со дня рождения Федерико и более семидесяти лет после его смерти, но мы всё так же ощущаем его присутствие среди нас.

Ренн, 26 мая 2009 года

ГОВОРЯ О ФЕДЕРИКО

Геринельдо, Геринельдо,
паж любимый короля.

Рамон Менендес Пидаль

Говорить, писать и читать о Федерико означает, прежде всего, то, что вам всё время придется узнавать нечто необычное. Перед нами — очаровательный молодой человек: импульсивный, шумный, «взвихренный», живущий в окружении преданных друзей, в среде которых он поневоле выделяется и блистает. Он наделен всеми возможными дарованиями: читает свои стихи, декламирует чужие; на подмостках своего театра «Ла Баррака» он — бесподобный рассказчик «Земли Альваргонсалеса» Антонио Мачадо; он чудесно играет на пианино, делая переложения для него старинных испанских мелодий; он великолепно играет и на гитаре — словом, это законченный художник в самом широком смысле этого слова: пишет красками, рисует, читает стихи, поет, сочиняет… Это истинный Поэт.

Он даже кажется красивым, несмотря на прихрамывающую походку, тяжелые веки, массивные губы, горящий взгляд и хриплый голос. Словно перед нами красуется на своем черном коне сам кавалер Ольмедо — бравый всадник, заложник смерти, каким его описал Лопе де Вега и воочию представил Федерико-актер. Он слишком одарен, слишком много обещает — и потому обречен на раннюю смерть. Он и умер — в 38 лет, став одной из первых жертв гражданской войны. Убитый поэт.

Но необычность его — в другом. Гарсиа Лорка, поэт тайны, глухой голос из-под маски, сам одержим предчувствием смерти, своей собственной, которую он пророчески предсказывает:

А! Вот и смерть меня ждет
на этой дороге в Кордову!

Ошибся он только городом. Смерть настигнет его у подножия Альгамбры в Гренаде, у ее красных стен. Его «андалузская смерть» ввела в заблуждение многих — обманчивой легкостью ночной бабочки, беззаботно обжигающей крылышки, раскатистым смехом, пронзающим сердца. И этим его цыганским берегом, который он раскрашивал в ярко-желтый цвет, и гномиком-

домовым «duende», насылающим чары и стихи.

Борхес[1], его антипод (не только потому что Буэнос-Айрес и Гренада — в разных концах земного шара), желчно именовал его «профессиональным андалузцем». Он не сумел расслышать — и тем хуже для него — подлинный голос этого испанца, прозвучавший в негритянском Гарлеме и давший миру один из величайших поэтических текстов сюрреализма — «Поэта в Нью-Йорке»; этот испанец открыл для сцены возможность «невозможного театра» — своими пьесами «Публика» и «Когда пройдет пять лет»… Борхес же увидел в его творчестве лишь набор комплексов, порожденных одиночеством.

Далекая Кордова… Федерико, далекий и одинокий… Как трудно сейчас дотянуться до него, догнать его на его пути, прикоснуться к его ускользающей тени под сенью мирта — к этому призраку, не оставляющему нас в покое, — дотянуться из той далекой нашей юности, по которой мы шествовали в шафранном одеянии, с завитыми кудрями, чтобы нравиться ему даже мертвому: так мы, его верные поклонники, декламировали в свои 20 лет его стихи — в образе Рембо.

…Всю свою жизнь Федерико словно рассматривал себя в зеркале — и не видел себя настоящего. Он что-то искал в своем отражении и, разочарованный, не находил — зато другие видели в нем волшебника, сказителя, музыканта. Федерико искал в себе своего недостижимого двойника, своего невозможного близнеца — в надежде обрести образ, близкий к собственному идеалу; и еще он искал идеальную дружбу — и не находил, как это бывало в той детской игре, в которой ему никогда не удавалось достичь последней, девятой клеточки. Его поэзия темна и мрачна — дьявольски чарующей игрой ее созвучий, импульсами ее ритмов, всеми ее образами и неожиданными оборотами. В нем было нечто от Макса Жакоба — этого блуждающего огонька, затоптанного Низостью. Тот тоже был принцем и ребенком.

Губы Федерико шептали неизъяснимые рондо, старинные считалочки, забытые куплеты — от «Четырех погонщиков мулов» и «Трех морисок из Хаэны» до «игры в веревочку» — в сущности, эти детские образы были для него как прохождение веселой праздничной процессии с Христом: «Посмотрите, он откуда… посмотрите, он куда…» Впрочем, иногда его раздражали эти безделицы: о, поэт-дитя, восклицал он тогда, разбей свои часы! — И тогда время для него останавливалось: его тихие шаги становились совсем неслышны. Этот подросток, в погоне за пока недостижимой взрослостью, был чрезвычайно раним и мог плакать даже от радости, плакать навзрыд, как плачут

презираемые товарищами ученики с последней парты, — так скажет он однажды, вспоминая свою нелегкую школьную жизнь.

Что касается женщин, то они у Федерико всегда таинственны и далеки, как Маргарита Ксиргу, которая стала его голосом на сцене, или Ла Архентинита, для которой он написал свое «Колдовство бабочки», — женщина и звезда, высоко парящая над подмостками и алтарями, но при этом женщина из плоти, которой он однажды бросил: «Не показывай мне свою гладкую ляжку». Ведь Федерико привлекают совсем другие образы: колос, шпага, магнолия, мужественная гвоздика — они хранятся в глубине пристального взгляда поэта в мир; этот взгляд станет знаковым образом для кинорежиссера Луиса Бунюэля, его друга и неблагодарного спутника: он едко высмеет и осудит Лорку в фильме «Андалузский пес», а сообщником в его создании станет «сердечный друг» Федерико — Сальвадор Дали.

Лорка, в расхожем образе андалузца-«цыгана», снискал огромную популярность среди людей с романтичной душой; его имя переходило из уст в уста, от стола к столу, триумфально шествовало по всем сценам — но он сам нередко уставал от всей этой «цыганщины», иногда явно гипертрофированной. Он дал жизнь этому костюмному мифу, с его бестиариями[2], с единственной целью — облечь в плоть свои фантазии, выплеснуть наружу свои глубинные страсти.

Были у него и сдерживающие его границы. Поэзия стала для него странствием в неизведанные земли, откуда он привозил, после извержения вулканов, прекрасные белые камешки — свои поэмы: он называл их рассказами о путешествиях. Так, он побывал в Нью-Йорке, в Гарлеме, на Кубе — на землях чернокожих и на землях евреев; его острый взгляд поэта-художника умел выхватить и отметить лицо — например, вот это смуглое лицо молодого цыгана под «цыганской зеленой луной»…

Для Федерико Гарсиа Лорки и человек стоил целого путешествия. Вот Сальвадор Дали… И поэт Уолт Уитмен, этот «первичный Адам», которым он восхищался, и тореро Игнасио Санчес Мехиас — человек с молниеносной шпагой и римским профилем. Но самым верным его спутником был некто другой — это он сам, мечтавший жить, как признавался он, с запрятанным в нем ребенком, сердце которого рвалось в открытое море… с этим дважды осужденным, который всегда был в нем и влек его в неотвратимость…

Для нас Лорка стал голосом не одной лишь Андалузии, хотя он чувствовал ее всем сердцем: его Андалузия — не столько земля радости и раскрепощения, сколько земля печали, с ее теплыми южными песками и белыми камелиями. Под ее

живописными лохмотьями и домино, под многообразием ее обличий он умел разглядеть ее особость, ее трагическую маску — и каждый день он открывал для себя ее новое лицо. Мечтал он и о другом, в своей испанской каравелле, в пьяном корабле своей поэзии, — о «зеленой ночи в ослепленных снегах».

Так же как художнику Пикассо, тоже испанцу, для творчества недостаточно было лишь арены корриды, нежнейшей шали из Манильи, грустной улыбки клоуна, сочных «churros» из Малаги — так и Лорка не мог оставаться лишь поэтом цыганского праздника, или ночей в садах Испании, или волшебной музыки Мануэля де Фалья — кстати, еще одного андалузца, из Кадикса: он приехал в Гренаду в 1920 году, расположился в одном из белых домов на вершинах, которые называют там «carmen», — и стал его добрым старшим другом.

Лорка, как и он, был певцом «краткости жизни». Точнее — певцом искалеченной жизни. Как часто встречается у него — в рисунках, поэмах — образ поэта с отрубленными руками, пронзенного копьями: это себя он видел стволом без ветвей, человеком без рук, затерянным в толпе.

Или жалким любовником, в горечи неосуществленного желания оплакивающим свое бессилие, когда страсть не находит себе выхода. Отсюда его пристрастие к образу святого Себастьяна, пронзенного стрелами, с его бесстрастным экстазом, или к образу мученицы, святой Евлалии, чьи отрезанные груди лежат на блюде Зурбарана, — орган которого при этом трепещет, как птица, запутавшаяся в терниях.

Эротизм Лорки, пронизывающий всё его творчество, стремится найти наивысшее свое выражение — и достигает ослепительной красоты. И он же предстает в образе неполноценного человека, лишенного потомства, — этакий бесплодный «Йерма», который отождествляет себя с собственным бессилием и жалуется на свои пустые чресла. Осужденный на бездетность и одиночество, как маленькая Росита из его пьесы, он одержимо (пусть только в воображении) посещает в их затворничестве жаждущих любви дочерей Бернарды Альбы — юбка этой фанатички пахнет для него серой и пеплом. И, наконец, образ Содома, чьи тлетворные страсти и гибель он не успел описать (это был один из последних его театральных проектов). Ему не дано было познать наяву пожар страстей — тому, кто определял себя не как мужчину или даже не как поэта — но как обнаженную пульсацию для исследования запредельных миров.

Федерико определенно принадлежит «другому берегу». Он достиг дна того колодца чернил — глинистого, слизкого, словно

выблеванного миром, — который наполнял собой его сны и заполнил наконец — он это знал и хотел этого — его мягкое, как губка, сердце. И в то же время поэт Лорка уверен в своей славе и в мощи творческого огня, который он несет нам в своих ладонях, как Прометей. Он по-прежнему не согласен молчать и громко заявляет миру, что он не убит, что он навсегда с нами, в смехе и играх, с песнями и под стрелами, — во всём том, что он назвал «Солнцем и тенями» кровавой арены, которая есть жизнь.

ЭСКИЗ К ПОРТРЕТУ

Чудесное дитя-тростинка,
плечи широкие, тонкая талия
и щеки цветом как яблоко ночью;
большие глаза и рот нежно-горький,
нервы — струны из серебра;
бродишь ты по пустынным улицам.

Федерико Гарсиа Лорка

Начнем с его приятеля из Малаги — Хорхе Гильена. И вот с такой ассоциации: на одном парижском вернисаже некая любительница живописи остановилась перед картиной Пикассо и, будучи в затруднении, воскликнула, обращаясь к автору: «Но я здесь ничего не понимаю!» Пабло Руис ответил ей: «Мадам, чтобы понимать мою картину, нужно знать меня самого!» Вот и Хорхе Гильен, друг всей жизни Гарсиа Лорки, утверждал, что в присутствии поэта исчезали времена года, не было ни дня, ни ночи, ни вчера, ни сегодня, ни жары, ни холода, что можно было обо всём забыть и оказаться в некой особой атмосфере вне времени и пространства, сотканной из света, из той особой ясности, исходившей от него, — из всего того, что с такой силой выражено в его любимом дивном «Clamor». Впитывая в себя аромат этого старинного напева. Хорхе Гильен говорил: «Это и был… Федерико».

Если Пикассо был для живописи ее тайным знаком, то Федерико стал для Андалузии и всей Испании воздухом, без которого невозможно ни дышать, ни жить. Одеждой из света, в которую облекается тело тореро. Это о нем мог бы сказать французский поэт Элюар (пусть обращался он к бессмертной возлюбленной): «Вот почему люблю я твое присутствие — оно как яркая лампа среди бела дня».

Федерико и правда был носителем света и ясновидцем. Когда Херардо Диего составлял в 1927 году антологию испанской поэзии и попросил Федерико дать определение собственному творчеству, тот сказал, как новый Прометей: «Я несу огонь в руках». Ему достаточно было появиться среди друзей или

подняться на сцену, открыть рот и произнести первое слово своим характерным низким голосом, чтобы сразу завладеть всеобщим вниманием. Он, воплощенное великодушие, умел осветить собой любую ночную компанию. Он, поэт и пророк, был наделен особым духом, который называл «duende». Это непереводимое слово может означать домового, эльфа, гномика, ангела света и создание ночи, власть чувств и колдовскую любовь — всё то, что было так дорого и его другу Мануэлю де Фалье, творцу «Колдовской любви».

Не о нем ли написал Джеймс Джойс, сам того не зная, «Портрет художника в юности»? История, с ее большим мясницким Топором, вынесла свое решение: Поэт должен умереть молодым, в 38 лет, — и это чудо, что он успел так много создать, сказать и написать — подарить нам столько поэтических бриллиантов, сверкающих в ночи грустной человеческой жизни. Он только еще взбирался вверх по склонам бурлящего вулкана творчества, его голова была полна образов, карманы — листков со стихами, которые лились из него потоками. Мы никогда не увидим Федерико стариком, каким он, вероятно, и не мог бы стать, — каким мы видели, например, девяностолетнего Рафаэля Альберти, который достаточно долгое время сопровождал Федерико по дорогам поэзии: его дряхлое тело уж слишком жестоко противоречило его же нежным стихам об «ангелах любви». А его друг Федерико Гарсиа Лорка навсегда останется для нас молодым.

Но Федерико не был и ребенком — вопреки тому, что о нем слишком часто говорили и писали, на основании некоторых образов и свидетельств. О Лорке, как и о другом Фридерике — Шопене, музыку которого он так любил, говорили, что его искусство женоподобно и манерно. Мы же, наоборот, ощущаем в них — в одном и в другом — присутствие «Я», мощного и мужественного. При этом уже в ранних стихах Федерико, в его особой манере, угадывается тот взрослый человек, который сумеет навсегда сохранить в себе свежесть и чистоту лучезарного детства, омытого журчанием ручьев его родного Фуэнте-Вакероса. Такое удивленное сияние можно увидеть только в глазах ребенка — но в поэмах и театре Лорки оно настолько зримо, что вполне можно поверить, что эти строки начертаны хрупкой детской рукой. И следует бежать, как от чумы, от клише и предрассудков тех критиков, которые судили о сложном внутреннем мире поэта, спекулируя его «гомосексуальностью». Если Марсель Оклер подчеркивала ребячливую сторону его натуры (она прекрасно знала его и достойно послужила его драматическому творчеству), то только потому, что сама была хорошей матерью и чувствовала

потребность защищать от недоброжелателей этого ребенка-поэта, — ведь она любила его и восхищалась им.

Лорка был среднего роста и средней плотности сложения, с крупной головой, с крупными чертами лица, которые можно было бы назвать грубоватыми, если не принимать во внимание его крестьянское происхождение; лицо его было усеяно родинками, рот — крупный; его густой низкий голос поражал слушателей, будь то на сцене созданного им театра «Ла Баррака» или в личном разговоре.

Иногда смешивали (и совершенно напрасно) его наивную творческую манеру, образное ви́дение и умение создать интригующую фабулу с маньеризмом, эстетическими изысками и женственностью. На самом же деле это был особый талант, которым бывают наделены только дети, — умение перемешивать реальные воспоминания с игрой воображения: так дети прячутся в свою выдумку — как в глубину бабушкиного шкафа. Был ли он мистификатором? Нет. Выдумщиком? Да, это очевидно, если под выдумкой понимать вольный полет воображения. Обманщиком? Конечно нет. Больше всего ему подходит испанское слово «embaucador», которым обозначают человека, способного заставить нас поверить в лунных жителей, научить попадать пальцем в небо, обольстить чудесными картинами и завлечь в паутину своего обаяния. В конечном счете именно этим словом можно определить всего Федерико: он — воплощенное очарование. Очарование в том смысле этого слова, который придавал ему Поль Валери, — музыка, причем музыка, исполненная глубины.

Свежесть, непохожесть его внутреннего мира обезоруживали критиков, сводила на нет любые попытки сразить его сарказмом. Тогда они принимались перетолковывать его фразы и «неудачные» рифмы. Но только один из чугуноголовых сбиров, приверженцев Франко и его идеологии, вроде печально известного генерала Мильяна Астрая с его лозунгом «Да здравствует смерть!» («со свинцом в своей голове мертвеца» — такое художественно точное определение дал им Лорка в «Романсе об испанской жандармерии») — только некий живой мертвец, полностью лишенный мысли и чувства, мог приговорить к расстрелу Поэта на кровавой заре гражданской войны.

ЕСЛИ БЫ НЕ ДЕТСТВО…

Детство… это единственное из того, что было, чего уже больше не будет.

Сен Жон Перс

Федерико родился в городке Фуэнте-Вакерос — некоторые называют его просто Ла Фуэнте («источник» или «фонтан»), — в провинции Гренада, 5 июня 1898 года в полночь под знаком Близнецов и двойной звездой Кастора и Поллукса. Говорят, это знак жизненной силы и привлекательности. Впоследствии эта дата менялась по прихоти капризной памяти поэта, которому случалось урезать себе год (указать 1899), а то и два (1900) — так он давал понять, что родился на свет вместе с новым веком. Но родился он именно в 1898 году, столь несчастливом для Испании, — возможно, именно поэтому он не любил эту дату и не хотел признать, что был рожден на свет в одно время с катастрофическими для родины событиями.

Год 1898-й был отмечен черным камешком в истории Испании: война с Соединенными Штатами Америки положила конец Испанской империи. Напомним: взрыв корабля «Maine» в порту Гаваны спровоцировал резкий ответ американской стороны, которая разгромила уже не один корабль, а весь испанский флот на другом краю земли, в заливе Манилья; при этом погибли 400 человек. За неполные четыре месяца войны Испания потеряла свои богатые заморские территории, колонии — Кубу, Пуэрто-Рико и 7107 островов Филиппинского архипелага (они были проданы за 20 миллионов долларов Соединенным Штатам). Год 1898-й, таким образом, обозначил для всех мыслящих испанцев трагический рубеж в судьбе Испанской империи: ведь во времена Филиппа II (его имя было дано Филиппинским островам) она была столь обширна, что солнце, как принято было тогда говорить, никогда не заходило на землях империи. Впрочем, солнце начало заходить для нее гораздо раньше — во Фландрии: эта территория была утеряна после двух веков испанского господства над ней (с XVI по XVIII век) — тогда и было положено начало падению династии испанских Бурбонов, которое завершилось в этот самый год — год рождения Гарсиа Лорки. Тогдашний известный драматург Эдуардо Маркина дал своей пьесе, написанной в 1909 году, название — «Солнце зашло во Фландрии»: пьеса повествовала о поражении Испании, и критики

назвали ее «националистическим анахронизмом»; именно Маркина будет одним из тех театральных деятелей, с кем встретится Лорка, делая первые шаги на сцене, и чья дружеская помощь окажется так нужна ему во время создания «Марианы Пинеды».

Впрочем, утрата колоний явилась для некоторых испанцев жизненным стимулом, в том числе для отца Лорки, который сколотил себе состояние на производстве сахара: с конца XIX века сахарная свекла в Испании заменила собой кубинский тростник. Еще в 1880-е годы выяснилось, что равнина Ла-Вега в Гренаде, с ее влажной почвой, пригодна для выращивания сахарной свеклы; после 1898 года, когда прекратился ввоз дешевого сахара с Кубы, эта равнина на юге Гренады «украсилась» заводскими трубами — появились предприятия по переработке сахарной свеклы.

Фуэнте-Вакерос (дословно «пастуший источник»), где родился Федерико, находился в 17 километрах от Гренады и в 50 километрах от моря. Городок этот, с двумя с половиной тысячами жителей, расположился на плодородной равнине, орошаемой двумя речками — Гениль и Кубийяс. Семья его была зажиточной и благополучной, потому детство Федерико тоже было благополучным и охраняемым от всяческих напастей — если не считать нескольких небольших травм, полученных по ребячьей неосторожности. Он был старшим из четырех детей.

Здесь уместно упомянуть о том «коконе», той матрице, том «первичном яйце», с которого всё и началось в его жизни. Мы не будем изучать родословную Федерико до седьмого колена и выстраивать по ней, в духе автора «Тристрама Шенди», всю его дальнейшую жизнь. Просто вспомним кое-что о его семье и тех двух родах-ветвях, которые, удачно скрестившись, произвели на свет настоящего Поэта.

Его отцовская ветвь — родом из андалузской Веги. Это были земледельцы, но люди образованные и наделенные художественными дарованиями: все, и мужчины и женщины, были грамотными и, более того, обладали музыкальными и литературными способностями. Поскольку речь идет о поэте, который любил и воспел цыганский мир, то нельзя не отметить: есть сведения, что его прадед или, возможно, прапрадед были родом из цыган.

Прадед Федерико, Антонио Гарсиа Варгас, обладал прекрасным голосом и любил петь, аккомпанируя себе на гитаре; его брат, Хуан де Диас, был хорошим скрипачом. Дед поэта, Энрике Гарсиа Родригес (здесь можно заметить, что второе имя остается неизменным, тогда как следующее за ним меняется, — это связано с тем, что в Испании супруга всегда сохраняет свою

девичью фамилию), был секретарем мэрии и имел право наследования земли. Его брат, то есть двоюродный дед Федерико, был музыкантом и играл на испанской мандолине, «la bandurria»; он даже приобрел известность, выступая в кафе «Чинитас» в Малаге. Сам Федерико, достойно продолжая семейные традиции, тоже станет завсегдатаем этого знаменитого кафе — оно, кстати, существует до сих пор и сохраняет интерьер 20-х годов прошлого века, с афишами корриды и прочими славными воспоминаниями. Этот дед-музыкант, Федерико Гарсиа Родригес, передал свое имя, через племянника, и нашему поэту — а вместе с ним и свой незаурядный музыкальный талант. Один брат этого деда был школьным учителем и, как говорили, талантливо рисовал, а другой — большим любителем искусства и стал известен также своим богемным и несколько скандальным образом жизни. Вот этот последний, Бальдомеро, был великолепным гитаристом, исполнителем фламенко, а также поэтом: он даже опубликовал в Гренаде сборник стихов под названием «Бессмертные». Мать Федерико восторгалась дядюшкой Бальдомеро, поэтому вполне вероятно, что Федерико также относился к нему с большим почтением; принято считать, что ребенком он даже выучил наизусть несколько его стихов и песен. Он сам вспомнит об этом позднее, в своих сборниках андалузского фольклора, и даже отдаст долг памяти Бальдомеро Гарсиа Родригесу в одном из своих выступлений в Фуэнте-Вакеросе в 1931 году. Нет сомнения в том, что эта «паршивая овца» в роду, этот артист-маргинал сильно повлиял впоследствии на мироощущение Федерико. Добавим также, что всё семейство было традиционно либеральным и даже, в лице некоторых его представителей, антиклерикальным. Сам Лорка никогда этого не подчеркивал — возможно, из уважения к своей матери: у нее было особо почтительное отношение ко всему божественному и религиозному. О ней и о ее набожности Федерико вспомнит перед самой гибелью, когда попытается прошептать молитву утешения — «Confiteor», — ускользавшую из памяти.

Женщины его детства также оказали огромное влияние на Федерико: характером своего образования и своей обостренной чувствительностью он обязан, бесспорно, женскому окружению. Бабушка поэта по отцовской линии, Исабель Родригес Масуэкос, супруга Энрике, была незаурядной личностью: она была не только либералом в политике, как ее муж, и антиклерикалом, но и большой любительницей литературы, образованной женщиной независимого ума, что в тогдашней Испании никак не могло восприниматься как обычное явление. Она часто посещала библиотеки и книжные магазины — и не только читала сама, но

имела обыкновение читать вслух детям, в том числе и будущему отцу Федерико, целые страницы из своих любимых произведений, среди которых первое место отводилось «Собору Парижской Богоматери» Гюго — этот роман был прочитан всем семейством Лорка: всех их очаровала история Эсмеральды, прекрасной маленькой цыганки.

Федерико часто вспоминал, как его мать читала ему отрывки из самых известных произведений великих французских писателей. Под влиянием бабушки Исабель донья Висента отдавала предпочтение театру Виктора Гюго, и это, несомненно, повлияло на предощущение ребенком его будущего призвания. Была у Гюго-драматурга и «самая испанская» пьеса, самая громкая из всех — «Эрнани»[3]. Федерико упомянул о ней в одном из своих ранних стихотворений (оно не было включено им в изданные книги, а обнаружилось позднее в наброске поверх какой-то другой рукописи на дне сундука):

> Мама читает нам драму Гюго.
> Трещат поленья в камине.
> И в этом полутемном зале
> белым лебедем печали
> умирает донья Соль…

Как не вспомнить здесь о Нервале и его «черном солнце печали»? Читал ли Лорка его «Химеры»? Ведь печаль — неотъемлемая черта «грусти Олимпио», а Эрнани, еще один «рыцарь, лишенный наследства», стал для всей школы романтизма архетипом печали.

Итак, мать читает вслух трагедию. Кому она ее читает? Кто ее слушатели? — Самые что ни на есть неожиданные: рабочие фермы, слуги — это всё люди неграмотные, — и, конечно, своему маленького Федерико. Гораздо позднее, уже в 1932 году, он вспоминал в письме другу: «Мать читала прекрасно, и, к моему великому изумлению, я видел, как плакали слуги. Я, конечно, не понимал ничего. Так уж и совсем ничего? Нет, я ощущал сам дух поэзии, хотя ничего не понимал в страстях этой драмы. Во всяком случае, этот отчаянный крик в последнем акте — “донья Соль!”, “донья Соль!” — оказал на мой собственный театр серьезное влияние».

Другими читаемыми им авторами были так называемые «большие мягкие головы» (выражение Лотреамона, подхваченное Филиппом Супо и сюрреализмом в целом), известные тогда в Испании: Сорилья, создавший в XIX веке своего неизменно храпящего и неподъемного Дон Хуана, которого играли на всех

сценах Испании в День Всех Святых; хрупкий поэт-романтик Беккуэр, чьи поэмы, все в нежных переливах и криках ласточек, до сих пор звучат в общеобразовательных школах Испании; Эспронседа с его «Песней пирата», донельзя романтичной, и многие другие. Среди настольных книг Федерико были и великие французы: Ламартин и Александр Дюма. Но пальму первенства держал, конечно, бабушкин любимец Виктор Гюго: бабушка Исабель даже установила на буфете гипсовый бюст этого поэта-романтика — в натуральную величину. Более, чем что-либо иное, гордостью семьи было роскошное издание в шести томах, в переплетах из дорогой кожи, полного собрания сочинений Виктора Гюго; эти тома и стали первым чтением юного Федерико, восхищавшегося автором «Рюи Блаза» и «Восточных поэм»[4].

Все девять детей деда Федерико по отцовской линии были музыкально одаренными. Самый старший, отец поэта Федерико Гарсиа Родригес, был прекрасным гитаристом и любил вечерами, вернувшись с полей, поиграть перед собравшимися послушать его домочадцами. Музыкантом был и его младший брат Луис, который, кроме виртуозного владения гитарой, превосходно играл на пианино и позднее стал большим другом Мануэля де Фальи, чья музыка оказала огромное влияние на Федерико. Тетушка Исабель тоже играла на гитаре и чудесно пела — она давала племяннику уроки сольфеджио и научила его играть на этом инструменте. Одним словом, Федерико рос в изысканной литературной и музыкальной атмосфере. Можно сказать, что сами феи и музы склонялись над его колыбелью.

На всех ветвях его генеалогического древа произрастали поэты, композиторы, собиратели фольклора, люди богемы и бунтари, либералы и вообще слишком большие оригиналы для этой андалузской земли, чья столица, Гренада, всегда отличалась рассудительностью, елейной набожностью, подчеркнуто традиционным буржуазным духом, — вероятно, именно поэтому Федерико рано сумеет избавиться от него, а позднее и вовсе отречется.

Отец поэта, родившийся в 1859 году в Фуэнте-Вакеросе, женился в 21 год на Матильде Паласиос, которая через 14 лет скоропостижно умерла, не имея детей, так как была бесплодной (забегая вперед отметим, что тема бесплодия станет одним из главных мотивов театра Лорки), и оставила своему мужу, кроме обширных доходных земель гренадской Веги, приличное денежное состояние. Дон Федерико удачно вложил эти средства в крупное владение «Даймуз» (арабское слово, означающее «пещерная ферма»). Когда Федерико появится на свет, его отец уже будет крупным землевладельцем и одним из самых богатых

людей края. Резонно даже задаться вопросом: кем мог бы стать Лорка без отцовской сахарной свеклы? Как Валери Ларбо был обязан своей карьерой гениального дилетанта источникам Виши-Сен-Йор, принадлежавшим его матери, — так и Федерико Гарсиа Лорка смог беспрепятственно развить свой литературный дар и достичь славы благодаря сахарному производству отца.

Федерико Гарсиа Родригес женился вторым браком в 1897 году на скромной учительнице школы в Фуэнте-Вакеросе — Висенте Лорке Ромеро (она родилась в 1870 году в Гренаде и в 1892 году приехала в Ла-Вегу, чтобы занять здесь учительскую должность). Второе имя матери Федерико, похоже, имеет еврейские корни — во всяком случае, сам поэт был такого мнения и даже немного гордился этим, так же как своим предполагаемым цыганским происхождением по отцовской линии.

Лорка — название небольшого города в провинции Мурсия. Принято считать — правда это или нет, — что в давние времена, особенно когда свирепствовала инквизиция, евреи брали себе в качестве фамилии названия городов, в которых проживали. Вынужденное обращение еврея в другую веру требовало смены имени (отсюда обилие таких фамилий сефардов, как Толедано, Сарагоса, Бехар, Барчилона — вместо Барселона, Сориа или Сориано, Валенси или Валенсия, Марсиано или Мурсия и т. д.). Кроме того, известно, что в Средние века в городе Лорка проживала еврейская община. Так что предположение о еврейских корнях поэта выглядит вполне обоснованным.

Мать Федерико была скромного происхождения — настолько скромного, что родня отца сильно обеспокоилась его женитьбой, которую сочла мезальянсом. Необходимо особо подчеркнуть это обстоятельство: оно позволяет понять, почему Федерико впоследствии так свободно чувствовал себя в среде маргиналов и искренне сострадал бедным и униженным. Он знал, откуда он родом — на какой ветви вырос. Своему отцу он обязан тем непринужденным отношением к жизни, которое обеспечивается материальным достатком. Отец дал ему возможность полностью посвятить свою жизнь искусству. От матери же Федерико унаследовал скромность: она воспитывалась в монастырском колледже для бедных девушек, где ее научили знать в жизни цену всему. Федерико был по-настоящему скромен — несмотря на то, что в кругу друзей он любил блистать, покорять и шокировать. Но это была игра, актерство — и никак не хвастовство.

От матери он унаследовал любовь к книгам, как об этом уже говорилось. Кстати, именно эта ее черта, ее «литературность», в этой малопросвещенной сельской среде, привлекла к ней будущего отца Федерико. Когда он ухаживал, конечно

целомудренно, за юной Висентой, она очаровывала его знанием поэзии и хорошей речью — тем, чему ее научили в монастырских стенах, готовя к учительской стезе. В один прекрасный день дон Федерико Гарсиа Родригес сказал ей растроганно: «Ты говоришь как книга, Висента». И это было чистой правдой. Их сын Федерико всегда будет любить свою мать и восхищаться ею; под грубоватой внешностью, которую он унаследовал от отца, скрывалась тонкая литературная душа, как у матери. Достаточно прочесть прекрасно написанные письма доньи Висенты своему сыну, отмеченные печатью хорошего образования, с безупречной орфографией, чтобы понять, сколь многим поэт обязан своей родительнице.

У этой четы родилось пятеро детей. Первым был Федерико, которого окрестили 11 июня 1898 года под именем Федерико дель Саградо Корасон де Хесус. Первые роды доньи Висенты были тяжелыми, и, с трудом оправившись от них, она не смогла кормить своего первенца грудью. Ему взяли кормилицу, жену конюха, жившую в доме напротив; впоследствии некоторые «доброжелатели» будут утверждать, что Федерико якобы получил в младенчестве душевную травму, не зная материнского молока и будучи «оставленным» матерью, хотя на самом деле донья Висента была ласковой и заботливой. Вполне естественно и то, что он сохранил на всю жизнь большую нежность к своей кормилице. Ее дочь, Кармен, на шесть лет старше Федерико, стала его лучшей подругой и товарищем в играх.

Второй ребенок, Луис, родился в 1900 году и умер от пневмонии два года спустя. Такое событие, как смерть малыша, действительно могло серьезно повлиять на Федерико, которому было уже четыре года. Сильнейшим ударом оказалась эта смерть для отца семейства: с тех пор он стал опасаться за здоровье всех членов семьи, помешался на гигиене и лекарствах и, что еще хуже, заразил своим паническим страхом перед болезнью и своего сына Федерико.

Затем, в 1902 году, родился Франсиско — любимый брат Федерико. Он станет доверенным лицом и «сообщником» Федерико и даже напишет о нем много доброго и трогательного в своих воспоминаниях «Federico y su mundo».

Наконец родились и две девочки: в 1903 году Мария де Консепсьон, прозванная Кончей, и в 1909-м Исабель. Федерико всегда будет относиться с большой нежностью к брату, сестрам и родителям. Жизнь семейства — какой он знал ее — всегда была наполнена гармонией, нежностью и довольством.

Да, детство и юность Федерико были счастливыми. У него был понимающий отец, который не мог заранее знать, что сын

станет выдающимся поэтом и драматургом, но не мешал ему искать свое призвание; несмотря на притворное ворчание и чисто внешнее нежелание «потакать капризам» своего первенца, отец всячески помогал ему развивать дарования, которые поначалу могли казаться просто дилетантскими претензиями молодого человека из богатой семьи.

Детство Федерико протекало среди природы андалузской Ла-Веги. Чтобы лучше понять его самого, нужно знать, что это была за природа и какую вообще она играла роль в его жизни. Так вот, значение природы в формировании личности будущего поэта было очень велико: вся поэзия Лорки будет заполнена растениями и цветами, имеющими зачастую символическое значение, — она словно питается живой водой этой андалузской равнины и историей его родного края. Поэт потом будет с гордостью подчеркивать, что он не житель Гренады, не городской житель вообще, а дитя Ла-Веги, селянин, выросший среди ее флоры, фауны и чудесных источников, посреди зеленого пейзажа, где на горизонте доминирует величественный массив Сьерра-Невады (его пик Муласен самая высокая точка на территории Испании — 3478 метров). Многочисленные владения его отца живописно раскинулись посреди столетних вязов и рощ, изобиловавших дичью, в частности фазанами. Земля здесь, меж двумя реками, была исключительно плодородной и благодатной для крестьянского труда, пока не грянул на эту землю гром — в виде сахарной индустрии.

В родном краю Федерико вода была везде — отсюда и многочисленные названия «La Fuente». Здесь не было фермы, в которой не было бы своего колодца, не было поля, которое не орошалось бы каналами. Основным цветом всей природной среды был зеленый, и он же вскоре окрасит всю поэзию Лорки — заполненную обильной растительностью и орошенную водами этой благодатной земли.

Дом семейства Лорка располагался в центре городка, аккуратно побеленный, просторный, по понятиям того времени, и удобный. Пол в нем был выложен плиткой, а потолки поддерживались прочными балками. В 1903 году семья переехала в другой дом, тоже в Фуэнте-Вакеросе, но еще лучше обустроенный и почти буржуазный. Он стоял рядом с церковью, и Федерико, которому исполнилось тогда пять лет, засыпал под звон ее колоколов — их пение он запомнит навсегда: оно слышится то там, то здесь в его стихах.

Когда мальчику исполнилось девять лет, отец перевез семью за четыре километра от города — в деревню Аскероса (нехорошее

название, которое означает по-испански «противная»; с 1941 года и по настоящее время эта деревня носит более благозвучное наименование — Вальдеррубио). Но Федерико полюбил этот уголок Ла-Веги. В июле 1921 года в письме другу детства Мельчору Фернандесу Альмагро, будущему известному критику, он написал: «Аскероса — одна из самых красивых деревень Ла-Веги — с ее чистотой и благообразием жителей». Он не раз еще вспомнит ее добрым словом — например, в то лето, когда ему исполнилось 23 года, в письме Адольфо Салазару, другу детства и всей жизни, который только что напечатал хвалебную статью о «новом поэте Гренады», Лорка писал: «Вот уже несколько дней как взошла оливково-зеленая луна над голубым туманом Сьерра-Невады; напротив моей двери пела колыбельную женщина, и это пение золотым серпантином обвивало всё вокруг. Здесь живешь словно посреди волшебства, особенно с наступлением вечера, — как в полусне. Временами всё вокруг словно испаряется, и остаешься в пространстве — жемчужном, розовом, тускло-серебряном. Я не могу описать словами чудо этой Ла-Веги и этой маленькой белой деревушки под сенью тополиных рощ».

Отец приобрел здесь новое жилище, желая быть поближе к землям, которыми владел, а заодно — и к станции железной дороги, по которой можно было поехать в Гренаду.

Школьное обучение Федерико, трижды сменившего школу (ко всем этим переездам нужно прибавить его поступление в 1908 году в среднюю школу в Альмерии, которой руководил друг и коллега доньи Висенты, Антонио Родригес Эспиноса, бывший ранее учителем в Фуэнте-Вакеросе), не могло быть особенно успешным. Эспиноса давал своему маленькому ученику и частные уроки: можно предположить, что тот уже тогда восставал иногда против учебы и школьного надзора. (Впрочем, ребенок не задержался здесь надолго, так как серьезно заболел горловой флегмоной, и это вернуло его — нет худа без добра — в лоно внимания и заботы близких.)

Антонио Родригес Эспиноса знал донью Висенту еще до ее приезда в Фуэнте-Вакерос. Он даже присутствовал при крещении маленького Федерико дель Саградо Корасона де Хесуса. Этот педагог, несомненно, оказал большое влияние на Федерико в Фуэнте-Вакеросе и в Альмерии. Это влияние было тем более значительным, что Эспиноса являлся педагогом нового типа, приверженцем свободного образования, которое отличалось от традиционного сугубо католического, принятого тогда в Испании, — именно своим светским и новаторским характером. Всю последующую жизнь Федерико будет относиться к своему учителю с величайшим уважением и преданностью. Эспиноса

окажется последним, с кем встретится Федерико в Мадриде, накануне своего рокового возвращения в Гренаду. Вообще говоря, чем были бы все великие писатели без своих учителей? Общеизвестно, какое влияние может иметь учитель на ребенка в его нежном возрасте: он его формирует, он почти бог для него — это доказывает, в частности, пример преданности Альбера Камю своему школьному учителю Луи Жермену, которому писатель посвятил даже свою речь нобелевского лауреата.

Альмерию Федерико запомнил навсегда (хотя он пробыл в ней лишь несколько месяцев 1908/09 учебного года). Это один из самых «африканских» городов Испании. Жаркая, высушенная, скудная, она станет идеальным фоном для одной из его самых жестоких драм — «Кровавой свадьбы», — действие ее происходит в Нихаре, неподалеку от Альмерии. Декорации к этой пьесе изображали сплошные плато на горизонте и большие пальмы, а один из персонажей произносит реплику, ярко характеризующую этот пустынный ландшафт: «Четыре часа идешь — и ни дома, ни дерева не встретится». В «Цыганском романсеро» Лорка, устами своей «цыганки-монашенки», упомянет о «пяти ранах Христа, обращенных к Альмерии». Можно ли точнее описать это место горечи и страданий? Возможно, здесь сказались и его собственные тоскливые воспоминания о воспаленном больном горле, что позволило ему тогда поскорее вернуться в Аскеросу под сень материнской заботы…

Когда позднее Лорка будет описывать этот андалузский город (в письме, адресованном поэту Хосе Бергамину в феврале 1927 года), он даже отметит в нем нечто присущее алжирским городам. Это может показаться странным, если не принять во внимание, что такой восточный, арабский колорит был необходим Лорке-поэту, чтобы сравнить Альмерию с тем городом, который так много значил в жизни другого поэта — великого Сервантеса. Альмерия всегда виделась Лорке полной «горечи и алжирской пыли цвета шафрана».

Но в Ла-Веге его детства Федерико посчастливилось жить среди совсем иной природы — чарующей своей свежестью. Он, дитя земли, потом страстно утверждал: «Я люблю землю», — и он всегда будет возвращаться сюда, чтобы стряхнуть с себя бремя забот и усталости, чтобы напитаться здесь новой энергией и почерпнуть нового вдохновения. В самых первых набросках поэта, которые со временем удастся извлечь на свет божий, везде сквозит его восхищение родной долиной — эти коротенькие тексты, написанные рукой подростка, исполнены той простоты и душевной чистоты, которую Федерико будет всегда стараться сохранить в себе, создавая уже «взрослые» большие произведения.

В самом первом из таких набросков упоминается Фуэнте-Вакерос — милая его сердцу «тихая и благоуханная деревушка посреди Ла-Веги в самом сердце Гренады». Столь велико в нем это земное притяжение, что он — а ему тогда было всего лишь 16–17 лет — мечтает упокоиться здесь навечно: «И здесь я стану землей и цветами». Это умаление себя достойно восхищения. Он, как то подобает истинному христианину, предполагает свой возврат в землю («в прах ты возвратишься») — и тогда его тело даст новое рождение этой цветущей природе. Ароматы природы не перестают кружить голову «городскому молодому человеку» (он писал эти строки, уже будучи жителем «суровой» Гренады) — дивные ароматы укропа и дикого сельдерея посреди серых городских мостовых. На этих мостовых его не покидают образы родной деревушки, с ее тополями, лаврами, цветущими розовыми кустами, вьющимися растениями. Причем здесь, в своих гренадских заметках, он еще сравнительно далек от того «растительного разгула», который будет бушевать в его более поздних воспоминаниях.

Вот такой родная деревушка останется в памяти взрослого Федерико: обширная деревенская площадь в обрамлении скамеек и тенистых деревьев; к ней со всех сторон сбегаются узкие темные улочки, на которых ему, ребенку, чудились целые вереницы всяческих теней и призраков. На одной стороне этой площади — скромная церквушка «с такой низкой колоколенкой, что она не видна из-за домов, и, когда звонят колокола, кажется, что этот звон идет прямо из сердца земли». Тот сельский ребенок, каким он был, то дитя природы, каким он остался в душе, здесь был особенно близок к земле, к ее сочным вспаханным пластам. Он навсегда запомнит крепкий запах соломы и будет называть его «божественным».

На дверях церкви — деревянный крест, и на фасаде — фигура Божьей Матери, покровительницы плодоносящих, с ребенком Иисусом на руках; она вся увешана медальонами и обетами. Этот образ поразил воображение будущего поэта: его произведения будут обильно населены женщинами, умоляющими Матерь Божью даровать им радость рождения ребенка, несчастными женами, жалующимися на свое бесплодие и готовыми на всё, на самые трудные паломничества, какой бы ни была опасность. Впрочем, надо признать, опасность была не столько в том, что Дева Мария не захочет совершить чудо зачатия, сколько в том, что в пути паломнице может встретиться и приняться за дело какой-нибудь крепкий деревенский парень, который и поможет несчастной обрести плодовитость, — этот мотив станет одним из главных у Лорки-драматурга в «Йерме» — одной из его знаковых и

скандальных пьес.

Главное же то, что в самом центре деревенской площади бьет фонтан (постоянный образ в поэзии Лорки), чья вечная песня слышится поэту во всём: ведь вода на то и вода, чтобы всегда струиться и шуметь — словно наперекор церковной тишине. Он навсегда запомнит это журчание фонтанов и ручьев: оно станет тем образом плодородия, который будет противопоставлен в его стихах бесплодным пескам и страждущему от жажды Югу — а за всем этим будет просматриваться образ человека, рожденного мужчиной, но обделенного мужским достоинством…

В 1931 году, с установлением Республики, муниципалитет Фуэнте-Вакероса переименовал улицу Де Ла Иглесиа, на которой Федерико провел свое раннее детство, в улицу «Федерико Гарсиа Лорка». Какую гордость вызвало это переименование в поэте, который был рожден в этом крае и сумел так рано получить в нем признание! Ведь ему было всего 33 года…

Оказанная ему честь наполнила благодарностью его сердце: «Когда в Мадриде или в любом другом месте меня спрашивают о месте моего рождения, я называю деревушку Фуэнте-Вакерос, чтобы известность, или даже слава, которая выпадет на мою долю, принадлежала и ей — такой доброй, обильной и свободной. И знайте все, что я возношу ей хвалу, как поэт и сын этого края, потому что на всей равнине Ла-Вега — и я говорю это без предвзятости — нет места более красивого и изобильного, вызывающего в душе столько прекрасных чувств, как моя родная маленькая деревня».

Чистая душа ребенка была глубоко религиозной. Впоследствии он часто вспоминал, как мать утром входила в детскую комнату, которую он делил с братом Франсиско и двумя маленькими сестрами, и будила их: она широко растворяла ставни и неизменно восклицала: «Да войдет к нам Божья благодать!» И не было ни одного утра, когда он не произнес бы в присутствии матери своей простодушной молитвы: «Ангел-хранитель, мой добрый спаситель, меня ты храни все ночи и дни». Эта религиозность была неотделима от любви и нежности, царившей в семье: на заре мать всегда тихонько заходила в комнату детей, чтобы убедиться, что ее любимые чада спокойно спят, — Федерико запомнился «шорох ее юбок»; затем наступал черед отца, который перед уходом на поля обязательно приходил поцеловать детей. Это воспоминание было настолько ярким, что Федерико не раз возвращался к нему: «Наш отец… нежно целовал нас, совсем тихо и сдерживая дыхание, чтобы не разбудить нас… Я часто смеялся от радости, глядя на лицо отца, — с такой любовью он смотрел на нас. У него даже дрожали губы и было

столько чувства в глазах! Выражение его лица вызывало тогда у меня смех. Думаю, что сейчас я бы заплакал».

Десять-двенадцать лет спустя, когда Федерико, уже молодой человек, будет записывать эти воспоминания, его чувства будут так же свежи, как тогда. Он еще не знает, что вскоре станет поэтом, драматургом, музыкантом, рисовальщиком, художником и бунтарем, — в этих строках он просто оставил нам свидетельство о том, что у него было счастливое, защищенное детство, полное нежности. И что он был любимым ребенком.

Любовь и нежность, заполнявшие детство Федерико, он пронесет с собой по жизни: это память о соседках-крестьянках, у которых ему, совсем еще малышу, доводилось «оставаться на сиесту» — «кокон ласковых рук» этих добрых женщин будет часто вспоминаться ему. Он, как воочию, видит и крестьянские «пиршества» — кукурузные лепешки, обжаренные с ямайским перцем, традиционные «migas», которые и в наши дни составляют главную прелесть некоторых андалузских харчевен. Федерико, словно наяву, чувствует ласки этих простых людей и особенно — их старого деревенского пастуха. Ребенком он карабкался ему на колени, и старик пересказывал ему старинные легенды гор и долин. «Я сладко засыпал под сказания моего доброго крестного — пастуха», — вспоминал поэт. Смерть старика стала его первым настоящим детским горем. В жилище покойного, видя здесь в печали и свою мать, он впервые дал волю горьким слезам. Он скажет потом об этом мощной лорковской фразой, в которой обнажилась вся его обостренная чувствительность: «Мое сердце было раздавлено тисками».

В 1934 году в интервью корреспонденту газеты «Критика» в Буэнос-Айресе Лорка вернется в свое детство, которое, в сущности, никогда его и не покидало: «Мои детские чувства по-прежнему во мне. Я не ушел от них». В 36-летнем человеке проснулся восьмилетний ребенок — тот, что жил когда-то в Фуэнте-Вакеросе. Журналист настойчив в своих вопросах — и вот глаза Федерико закрываются, голова откинулась назад, он опять ребенок, да он и не переставал быть ребенком, и перед его мысленным взором — под шорох карандаша в блокноте журналиста, в этом бистро Буэнос-Айреса, — возникает… лепет тополей, которые окружали его дом, обрамляли площадь с церквушкой. Что же они лепечут, эти тополя? Поэт приоткрывает губы, — и изумленный журналист слышит: «Фе-де-ри-ко…» Да, это звучит у него в голове: деревья разговаривают с ним, узнают его, зовут… Маленький мальчик, живущий в нем, разговаривает с природой — ведь она живая! Муравьи, бабочки, ящерицы… Все они потом стали «действующими лицами» в его первой пьесе

«Колдовство бабочки» — жаль, что публика не поняла этой пьесы, с ее скорпионами, мурашами и пауками. Для Федерико эти тополя — его друзья, а природа — пространство для общения, тот «дружественный лес», с которым любил общаться и Поль Валери.

Было и еще одно воспоминание, которое явно должно было привлечь внимание психоаналитиков, выискивающих разнообразные символы в его творчестве, — это появление в начале XX века усовершенствованного плуга (Федерико даже помнил его название — «брабант»). Уже в 1934 году, в одном интервью, он вернулся к своим детским впечатлениям — таким красочным и живым, словно они прорастали из самой земли «Даймуза»: потом они станут почвой, на которой взрастут художественные образы…

«Это было в 1906 году. Наша земля, крестьянская земля, обрабатывалась старинными сохами, которые еле царапали поверхность почвы. Но в тот год некоторые земледельцы приобрели новые плуги — “брабанты” (их название даже осталось у меня в памяти), которые за их производительность были отмечены премией на Парижской выставке 1900 года. Я был любопытным ребенком и прошел по всему нашему полю за этим мощным плугом. Мне очень нравилось смотреть, как огромный стальной лемех вскрывал утробу земли, из которой, наподобие струек крови, выплескивались корни. И вдруг плуг споткнулся. Он напоролся на что-то очень твердое. В следующее мгновение сверкающее стальное лезвие вывернуло из земли… кусок римской мозаики. На нем была даже надпись, которую я не припоминаю, хотя, не знаю почему, мне приходят на ум пастушеские имена Дафниса и Хлои».

Так «акт насилия» плуга над утробой земли поэтически навеял буколические, пастушеские мотивы — это были строки из Вергилия. Как не увидеть в этом метафору самого Творчества? В своем неистовом движении оно мощно выворачивает комья-образы из почвы языка: так плуг «извлек» из самой глуби времен древнее сказание — вечный образ любящей четы, один из первых в литературе человечества. Дафнис и Хлоя в мифологии и литературе — это символ любви, и, более того, любви торжествующей — даже после многих испытаний; это счастливая любовь, совсем непохожая на гонимую и трагическую любовь Ромео и Джульетты (впрочем, о них Лорка тоже вспомнит — в своей пьесе «Публика»). Эти вечные образы любящих вдохновили на создание одноименной партитуры и Мориса Равеля (в 1912 году) — о нем Лорка, конечно же, слышал еще в юности, которая вся была пронизана музыкой. Тот пласт земли, перевернутый плугом, словно высвободил на свет саму любовь — и этот образ

сохранится в подсознании будущего автора «Кровавой свадьбы».

Привычной средой его детства были чувствительность, нежность, любовь. И еще радость, смех и веселые игры с товарищами. Федерико был общительным и компанейским ребенком. Тяга к игре не покинет его никогда. Лорка так и останется для нас молодым человеком — ласковым, задорным и игривым, но иногда, конечно, и подверженным меланхолии, как это бывает со слишком чувствительными детьми, которые понимают, насколько мимолетными могут быть мгновения радости, или страдают при виде боли другого человека и разделяют его боль и тоску. Но там, в той деревушке, посреди той площади, всё еще было радостным и жизнеутверждающим.

Дети играли в сельские игры — например «в овцу»: Покупатель приходит к Хозяину (его всегда изображал Федерико), чьи овцы лежат на земле, сбившись в кучку, и блеют «бе-е, бе-е»; после долгих препирательств, весьма смачных, Покупатель обязуется не убивать и не есть их, а кормить и растить, чтобы потом получить от них молоко, из которого можно будет делать сыр, который потом можно будет есть с вкуснейшим сиропом. Федерико, весь пропитанный могуществом своего отца, изображает феодального сеньора, окруженного своими подданными — оборванцами-пострелятами, детьми деревенских бедняков. Он чувствует себя заводилой, рано осознает себя главным в игре, организатором — и это очень пригодится ему впоследствии, когда он будет руководить коллективом своего театра «Ла Баррака» — большим художественным и социальным начинанием, своим любимым детищем.

Конечно, не все игры так невинны, ведь крестьянские дети знают кое о чем гораздо больше, чем сын их хозяина. Как сейчас слышится ему голос этого искусителя — дылды Карлоса: «Эй, послушай, если мы разденем девчонок догола и сами будем голые — тебе это понравится, Кико?» И он, оглушенный, дрожащий, отвечает: «Да, да, мне это очень понравится».

За этим следует комментарий, который приподнимает завесу над сексуальными чувствами юного Федерико: «Они открыли мне глаза — и я познал правду… и разочарование». Он описывает те впечатления в одном из своих первых текстов в прозе, «Моя деревня», и в нем он изображает себя сельским парнем, который знает всё о сексе и о девушках, но здесь же этот запоздавший в созревании юноша особо отмечает свое разочарование в них. Сказано ли здесь всё без утайки?

Обостренная детская чувствительность, которая перейдет и в его взрослую жизнь, позволяет сделать предположение, что в среде этих крестьянских ребятишек, росших на свежем воздухе,

на природе, среди животных (с их «бесстыдными» повадками), Федерико считался чем-то вроде «девчонки». В сущности, мы ничего не знаем о том, как в этом ребенке пробуждалась сексуальность. Он сам ничего об этом не говорил — в противоположность несдержанному болтуну Дали (достаточно вспомнить его «Недозволенные признания») — и даже можно сказать, всегда был скрытен в этом вопросе, очень стыдлив и сдержан. Или закомплексован. Мы еще к этому вернемся.

Природная чувствительность Федерико всё сильнее развивалась в среде многочисленного родственного клана, состоявшего в основном из женщин. Девять детей его деда по отцовской линии дали обильное потомство, так что у Федерико было не менее сорока двоюродных братьев и сестер, к которым он всегда будет относиться с большим вниманием — настолько силен был в нем дух семейственности. Эта привязанность к семье, к «своей территории», к своим постоянно звала его в родные края — невзирая на все соблазны Мадрида и его собственную кипучую деятельность. Словно он постоянно испытывал потребность напитаться энергией своей земли, зачерпнуть из родного источника, *la fuente,* вдохновения для творчества. Не случайно его творчество так глубоко ушло корнями в его любимую Вегу, с ее природой и родными людьми.

Из всей родни Федерико особо выделял своих кузин, приятельниц детских игр, которые станут потом прототипами героинь его пьес. Вот, например, Клотильда или Матильда — примерно одногодки. Но особенно обращает на себя внимание кузина Аурелия, дочь тетушки Франсиски; она на десять лет старше Федерико, и он обожает ее, потому что она чудесно играет на гитаре и поет народные куплеты и хабанеры, особенно вошедшие в моду после утраты Испанией красавицы-Кубы. Он обожает ее и за ее характер — причудливый и вызывающий; он даже сделает ее героиней своей последней пьесы, которая останется неоконченной, — «Сны моей кузины Аурелии». Эта пьеса, даже неоконченная, говорит о многом: она полна девичьих воспоминаний и страданий его матери в суровом Колегио де Кальдероне, через который пройдет потом и его юная сестра Конча. Когда Лорка напишет свою пьесу «Дом Бернарды Альбы», в которой все действующие лица — женщины, то сразу станет понятно, что он черпал свое вдохновение из воспоминаний этих трех женщин — его кузины, матери и сестры. Женщина с ее судьбой станет исключительным объектом вдохновения Лорки-драматурга. Вероятно, потому, что он «проецировал» на нее себя самого, находил нечто свое в женской душе, поведении и даже одежде — позднее это скажется в его тяге к театральным

переодеваниям.

Задержимся немного на детстве Федерико: в нем мы находим еще одну черту, которая помогает нам лучше понять личность будущего поэта. Очень рано он стал жить больше воображением, нежели действительностью. Его тело было тяжелым и неловким; возможно даже, что одна нога у него была немного короче другой, так как он при ходьбе слегка прихрамывал. У него определенно было плоскостопие, а также некое детское заболевание, из-за которого он не мог хорошо ходить до четырех лет, но его семья и родственники всегда отрицали это — или просто не желали признавать за ним никаких физических недостатков. Тем не менее бегал он медленнее, чем его сверстники, и не любил бегать вообще; ему не нравился спорт, и его раздражали всякие спортивные соревнования.

Чтобы компенсировать этот телесный недостаток, Федерико нашел другую область деятельности, где он мог в полной мере проявить свою активную натуру. Вот что нужно ему — зрелище! Фигуры, которые действуют и живут по волшебной указке их «хозяина»-постановщика. Не случилось ли однажды какому-нибудь бродячему кукольному театру проходить через Ла-Вегу и Фуэнте-Вакерос? Мальчик был покорен, обольщен — и получил живительную встряску. Его первой настоящей игрушкой стал маленький театр марионеток, который он купил на собственные сбережения, разбив ради этого свою копилку, — он был тогда еще подростком. Он сам делал фигурки из картона и заставлял помогать себе одну из своих теток, которая хорошо рисовала; его кормилица кроила и шила для этих фигурок одежки из барахла, хранившегося в старых чемоданах, — они старательно следовали указаниям Федерико, который так здорово умел пальцами оживлять эти фигурки. Они-то как раз и были подвижными и ловкими, в отличие от своего «повелителя», и жили своей энергичной самостоятельной жизнью прямо над его головой, сидевшей на малоподвижном, неуклюжем теле… И вот он уже приглашает всю семью и своих маленьких товарищей на спектакли собственного сочинения.

Бывало и так: придя из церкви, он звал за собой младшего брата, сестричку, нескольких слуг и на дворе за домом устраивал им представления: ставил возле стены статуэтку Девы Марии, украсив ее букетиком роз из сада, и, закутавшись в старые одежды, которые он откопал где-то на чердаке, — они немного смахивали на ризы священника, — изображал перед ними мессу, на свой манер, конечно. Посмотрите, возглашал он, поднимая над головой чашу, наполненную соком винограда, это моя кровь! Затем брал с тарелки несколько корочек хлеба и протягивал им:

это мое тело! Так дети подражают взрослым, с трогательной неловкостью переиначивая слова и жесты. И в этом нет никакого кощунства — Церковь знает истинную цену невинной детской душе. Вспомним Евангелие от Марка: «Пустите детей приходить ко мне и не препятствуйте им, ибо таковых есть Царствие Божие. Истинно говорю вам: кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него». Можно ли усомниться хоть на минуту, что и будучи взрослым Федерико сохранил в душе это наставление — он, который в детстве воображал, что он — любимое дитя Иисуса? Пусть даже потом его христианские воззрения не всегда были столь традиционны, как того хотелось, к примеру, его матери.

Конечно, его набожная мать не одобрила бы такое подобие мессы, и оно даже могло бы выглядеть в ее глазах неким кощунством, поэтому он совершал это «тайное действо» только для нескольких товарищей и слуг, которых считал своими «сообщниками». Интересно отметить: мальчик требовал от них, чтобы они обязательно пролили слезу, когда он начинал свою «службу». То есть уже тогда он был не простым подражателем, а чуточку лицедеем, в ком зрел и будущий «автор-постановщик», и ничто так не нравилось ему, с самых ранних лет, как декламация перед слушателями.

Потом он вырастет и взойдет на настоящую сцену, декламируя и жестикулируя, — при полном одобрении всего театрального люда, начиная со служащих гардероба.

ГРЕНАДА: НОВЫЙ ЭТАП ЖИЗНИ

Ты — зеркало Андалузии: в тебе отражаются все ее страсти — могучие и немые.

Федерико Гарсиа Лорка

Сельское детство закончилось, и отрочество Федерико прожил уже в городе, недалеко от Ла-Веги, — в Гренаде. Семейство Гарсиа Родригес окончательно обосновалось здесь в 1909 году; при этом владение в Аскеросе (Вальдеррубио) оно сохранило за собой для отдыха в летние каникулы. Сначала, и вплоть до 1916 года, они жили в респектабельном доме на улице *Acero del Darro*. Рио Дарро (или Дауро[5], как любил называть эту реку Федерико, любовавшийся золотыми отблесками в ее водах) — одна из двух рек, огибающих Гренаду, но затем она уходит под землю и совсем пропадает из виду. Другая река — Гениль: она зарождается в Сьерра-Неваде и впадает в Гвадалквивир, который затем омывает Фуэнте-Вакерос. Эти две реки и множество ручьев, стекающих со склонов Муласена, и еще обилие фонтанов в самом городе — всё это придаст будущей поэзии Лорки характер водной феерии. Уроженец влажной Ла-Веги, а потом обитатель журчащей водами Гренады, Лорка, по странному стечению обстоятельств, погибнет от франкистских пуль тоже у «Фонтана слез».

Что представлял собой этот город, в котором Федерико прожил целый период своей жизни — до переезда в Мадрид, чтобы начать там свою карьеру? Это был уменьшенный вариант столицы. Гренада, некогда крупный старинный город, к тому времени начала «сжиматься»: ее население в 1909 году не превышало 69 тысяч жителей; исчезли последние мавританские постройки, напоминавшие о ее богатом историческом прошлом, — они были стерты с лица земли, чтобы освободить место просторной *Gran Via de Colon*. На ней семейство Гарсиа Родригес и приобрело себе просторное жилье — как, впрочем, и другие землевладельцы, сделавшие себе состояние на сахарной свекле, — потому-то эта магистраль и получила прозвище *Gran Via del Asucar* («Сахарная авеню»).

В целом же город, хоть и расположенный у королевской дороги, имел тогда вид полуразрушенный и почти убогий: многие улицы на окраинах не освещались, нищета бросалась в глаза повсюду, особенно на склонах Сакромонте, заселенных

цыганами, — и это прямо напротив великолепия Альгамбры и садов Хенералифе: их все-таки пытались как-то содержать ради туризма, тогда весьма скромного. Однако стоило приглядеться повнимательнее — и из-под внешнего убожества возникала древняя столица королевства Гренада, которая, с приходом мавров в VIII веке, стала называться Эльвира: поэт-драматург Лорка вспомнит об этом в своей самой «гренадской» пьесе — «Донья Росита, старая дева».

Знал ли Лорка, что арабы называли этот город «Gart Al Yahud», «Город евреев», от чего и могло позднее родиться название «Гренада»[6]: перед падением мавританского королевства Гренада в нем проживало не менее 20 тысяч евреев, которые, в большинстве своем, последовали в изгнание за людьми короля Боабдила в Марокко, но некоторые (и их было немало) обратились в католицизм и стали «новыми христианами», или «марранами», на которых святая инквизиция тут же стала указывать пальцем. Еврейский, арабский и мавританский (до 1492 года), этот город долго сохранял свой восточный колорит, который потом постепенно стерся (если не считать великолепный дворец Альгамбра и сады последнего короля Гренады), но дух Востока незримо продолжает витать здесь до сих пор. Таким застал этот город Лорка. Позднее он напишет свое «Цыганское романсеро», возродив в нем библейский сюжет «Фамарь и Амнон»: «Это иудео-цыганская поэма… таковы же и люди, населяющие горы Гренады и несколько селений в окрестностях Кордовы».

В последние годы жизни Федерико вынашивал планы вернуться в этот пропитанный историей город и посвятить свое перо иудейскому прошлому Гренады. Для этого он предварительно вступил в контакт с директором Института Испании при Колумбийском университете в США и посещал его в течение всего года своего пребывания в Нью-Йорке. Он хотел написать пьесу об изгнании евреев из Испании. Не довелось: сам Федерико вскоре ощутит себя «изгнанником» во франкистской Испании, а затем будет убит сбирами «весьма католичного» *Caudillo de Espana por la gracia de Dios* (милостью Божьей каудильо Испании).

Итак, Гренада в 1909 году представляла собой довольно мрачный город, уже утративший к тому времени привлекательность и очарование столицы мавританских королей, какой она была в XV веке. Юный Федерико сразу обратил внимание на его давящую тишину и подчеркнуто религиозный дух; город произвел сильное впечатление на его чуткую душу: «Ветры сделали из Гренады орган: ее узкие улицы как трубы этого

органа». Он описывает ее как «уснувший город», лишенный живой красоты; он ощущает на себе давление этого города почти физически и вскоре начнет часто совершать путешествия по Андалузии, Галиции и Кастилии, а потом и вовсе сбежит в Мадрид.

И всё же он навсегда сохранил в душе очарование этого старинного города Андалузии, его истории, величия его мавританского прошлого, напоминанием о котором остался здесь лишь этот чудесный дворец, окруженный садами. Но милы были его сердцу и эти улочки со сбившимися в кучку домами, и этот бедный старинный квартал, вскоре стертый величественной *Gran Via* («Великой дорогой»), названной в честь Христофора Колумба. Именно вблизи Гренады, в Санта-Фе, их католические величества Фердинанд и Изабелла подписали 17 апреля 1492 года документ, дававший право Колумбу на завоевание нового континента. Таким образом, Гренада имела особое право на почитание этого Адмирала Океана.

Именно на этой величественной магистрали, обжитой вдоль и поперек самой знатной городской буржуазией, на этой «Сахарной авеню», дон Федерико обустроил в 1916 году свое семейное жилище. Это было большое здание (его можно было даже назвать частным отелем) в несколько этажей, имевшее, как полагалось, тенистый патио с беседкой, увитой виноградом, с садом и фонтаном. В этом прекрасном доме вместе с родителями и их четырьмя детьми живет тетка Исабель, сестра отца, оставшаяся незамужней; она обучает Федерико игре на гитаре и обогащает его память дивными андалузскими народными песнями, которые будущий поэт и музыкант обработает и популяризирует. Здесь же живет бывшая кормилица и служанка Долорес — ее колоритная речь и живой нрав «перейдут по наследству» персонажам-служанкам в пьесах Лорки.

Не всегда продуманная модернизация города отчасти искупалась симпатичной стилистикой ориентализма, вкус к которому вновь обнаружился здесь благодаря американцу Вашингтону Ирвингу: в 1832 году появились на свет его «Сказки Альгамбры» — прекрасная книга, полная историй и легенд испано-мавританской эпохи, которая получила широкую известность среди читателей. Лорка, несомненно, испытал на себе ее влияние: в его первых писаниях явно ощущается привкус восточной слащавости. Впрочем, ей-таки было откуда взяться: ведь находящийся здесь дворец мавританских королей был свидетелем конца мавританского королевства Гренады, в 1492 году павшего под ударами войск Изабеллы Католической. И есть здесь сады Хенералифе — квинтэссенция водных красот города. В

общем, Альгамбра, этот кладезь легенд, предстает перед нами как чудное видение. Возможно, в голове начинающего поэта звучали именно эти строки Гюго:

> Альгамбра! Альгамбра, творение гениев,
> Сон золотой и вершина гармонии!

Федерико было 13 лет, когда он присутствовал (это было в 1911 году) на одном из представлений знаменитой драматической компании Марио Герреры, — это была пьеса в стихах (впрочем, ужасно напыщенных) под названием «Жемчужный замок», автор которой, Франсиско Виллаэспеса, андалузец из Альмерии, утверждал, что он пишет «как араб из Гренады»! Подросток был покорен этим дешевым стихоплетством и велеречивыми мавританскими ассоциациями. Франсиско Гарсиа Лорка оставил нам воспоминания о том, как его старший брат, вернувшись с представления, разыграл заново эту пьесу со своими домашними: обрядил соответственно свою бонну (она была черноволосой, как андалузка или цыганка), обсыпал ей нос рисовой пудрой и заставил набросить на себя покрывало — на мавританский манер; затем разучил с ней несколько псевдоарабских реплик, подхваченных им с театральной сцены. Сам же навертел себе на голове тюрбан — это было одно из его многочисленных переодеваний: больше всего на свете он полюбит сцену, переодевания, игру и укрывания под масками…

Но надо же когда-то быть и серьезным. В Гренаде Федерико должен был продолжить учебу — уже в лицее, и его отец, по здравом рассуждении и несмотря на религиозные устремления матери, не хотел, чтобы его сын поступил в монастырское учебное заведение. Он отправил сына учиться в «Колледж Святого Сердца Иисуса» — это было, вопреки своему наименованию, вполне светское заведение, а содержал его кузен доньи Висенты, Хоакин Аллеман Барраган.

Федерико неусидчив — ведь он мечтатель; его богатому воображению трудно смириться со строгим учебным надзором, пусть даже в его случае этот надзор вполне благожелательный. Его мало интересуют преподаваемые дисциплины: у него нет способностей к математике, он не может связать двух слов по-французски (это был тогда обязательно изучаемый иностранный язык); к тому же у него ужасный почерк, но он вскоре исправил этот недостаток своеобразным способом — придаст буквам «художественный» вид, как, например, в его экстравагантной подписи «Федерико Гарсиа Лорка»: у букв очень высокие «ножки» и грациозные кудряшки на «головках», а буква «i» в слове «Garcia»

— без соответствующего значка.

Такая подпись — просто-таки находка для искушенного графолога. О чем она говорит? Высокие буквы — о безмерной гордости? «Уклоняющийся» характер — как далеко уходящая влево линия буквы «d»? Художественные завитушки вверху и внизу буквы «G» в отцовской фамилии? «Сухость» буквы «L» в материнской фамилии? Экспертам виднее.

В 1909 году Федерико сдал вступительные экзамены в шестой класс — в Испании он считался первым годом обучения на бакалавра, но лишь с третьего раза ему удалось справиться со всеми этими предметами: арифметика и геометрия, каллиграфия, география Испании и Европы, испанский язык, основы религии. Определенно, он был не слишком прилежен. Тем не менее он сдавал экзамены на степень бакалавра в октябре 1914 года: ему было 16 лет, что было нормальным для этих испытаний возрастом, но звание бакалавра он получил лишь годом позднее, когда всё же сдал экзамен по математике — она всегда была его «слабым местом». Федерико так никогда и не научится бегло считать, к великому огорчению своей мамы-учительницы, ни, соответственно, рассчитывать свой бюджет — такого слова вообще не было в его словарном запасе.

Пусть ему неинтересно то, чему его хотят научить в школе, — зато он страстный любитель чтения. Пробужденный к духовной жизни книгами, которые читала ему донья Висента, Федерико до такой степени пристрастился к литературе, что его отец вынужден был открыть для него счет в большом (хотя и единственном) книжном магазине Гренады.

И что же он покупал там и читал? Произведения скандальные, по понятиям испанцев того времени: «Кандид» Вольтера (при Франко он будет занесен в список запрещенных книг), «Происхождение видов» Дарвина — этот опус воспринимался тогда (справедливо ли?) как покушение на католическую доктрину. Но он читает также и классиков, начиная с великих греков — Гесиода, Софокла, Платона… и латинян — в частности, Овидия и его «Метаморфозы», которые оказали сильное влияние на испанскую поэзию эпохи Ренессанса: Гарсиласо де Ла-Вегу и Гонгору, — этот последний стал вскоре его любимым поэтом, и несколькими годами позднее Федерико произнесет о нем свою знаменитую речь. Не забывает он, конечно, и великих классиков испанской «comedia»: Сервантеса, Лопе де Вегу, Кальдерона и Тирсо де Молину. Одновременно он увлекается Шекспиром и Виктором Гюго — этими двумя непререкаемыми литературными мэтрами для всякого читающего испанца начала XX века.

Отказываясь участвовать в спорах о «старых» и «новых» именах в литературе, Федерико читает, решительно и не без пользы, скандального Оскара Уайльда и, уже совсем из другой области, — чувственно-эротические «Рубаи» Омара Хайяма: в них его андалузская душа ищет и находит себе пищу. Без этого последнего смог ли бы он впоследствии написать свой «Диван Тамарита», позаимствовав в той или иной степени «арабский метр» стиха, а точнее — сам дух Востока, пронесшийся некогда вихрем по Андалузии?

Весь во власти этого книжного обжорства, он открывает для себя драматурга Метерлинка (его сильное влияние чувствуется в пьесе зрелого периода творчества Лорки — «Когда пройдет пять лет»), «Исповедь» святого Августина, испанских мистиков святую Терезу и Хуана де ла Круса, «Фауста» Гёте, «отравленную» поэзию Бодлера, пламенные стихи Рембо, тихую музыку Верлена, тайные знаки Малларме, — и всё это, несомненно, под влиянием самого знаменитого поэта того времени Рубена Дарио Ле Никарагуэна, «отца модернизма», умершего в 1916 году. Федерико исполнилось 18 лет, и в ящике под его кроватью уже накопилось немало листков, исписанных юношескими стихами. Неутомимый поглотитель чужих книг набивает корзину собственными стихами, а голову — всем подряд.

Стоит остановиться подробнее на двух крупных фигурах, представлявших тогда современную поэзию. В своей поэме «Cancion. Ensueno y confusion» (брат Франсиско говорил о ней как о первом поэтическом творении своего старшего брата) Федерико упоминает многих поэтов и среди них выделяет «Рубена Великолепного» — настолько сильно его восхищение этим никарагуанским поэтом, что он считает себя в неоплатном долгу перед ним. Что же касается Верлена, дело здесь не только в его поэзии и в той революции стихотворной формы, которую тот провозгласил («музыка стиха превыше всего»), — сама личность этого французского поэта привлекает Федерико. В его библиотеке (она сейчас находится в Фонде Лорки) есть антология стихов Верлена в переводе на испанский, изданная Мануэлем Мачадо (братом Антонио): в ней содержатся такие поэмы, как «Галантные праздники», «Сатурналии» и «Мудрость». «Проклятый» поэт Верлен занимает воображение нашего юного поэта, в том числе и своей творческой и гомосексуальной связью с другим поэтом, Артуром Рембо, — до такой степени, что он признаётся в своем восхищении им в письме от 4 июня 1918 года одному из юных почитателей своей книжки «Впечатления и пейзажи», Адриано дель Валле. В нем он набрасывает собственный портрет и характеризует себя следующим образом: «Я бедный юноша,

страстный и молчаливый, который, почти как чудесный Верлен, носит в себе лилию, которую нельзя полить. Я предлагаю взгляду глупцов, смотрящих на меня, очень красную розу с сексуальным оттенком апрельского пиона, но в этом нет моего настоящего сердца… Я чувствую себя шопеновским Геринельдо, очутившимся в чудовищно мерзком времени. В глубине моей души кроется огромное желание насовсем остаться ребенком, тихим и скрытным. Я вижу, что меня ждет много проблем, много травящих меня взглядов… но я не сдаюсь, потому что я люблю своих картонных кукол и милые безделушки, которые связывают меня с детством».

Эти фразы проливают некоторый свет и на его личность, и на его будущее творчество. Что это за «лилия, которую нельзя полить», как не его неутолимое желание, его неудовлетворенная потребность любить, которая так отличает его от всех его товарищей: он не определился в своих влечениях, даже если при этом притворно выставляет напоказ «букет красных цветов» — символизирующий у него обычную мужскую потребность. И чтобы как-то защититься, не иметь дела с обычным мужским миром, который ему чужд, он ищет убежища в мире своего детства, в его играх и фантазиях. И в своих куклах, которых он вскоре возведет в ранг театральных актеров.

Задержимся еще немного вместе с Федерико на школьной скамье. Его брат Франсиско, не имевший в себе таких же задатков бунтаря (он станет прекрасным юристом и блестящим дипломатом), на протяжении всех школьных лет служил ему хорошим примером. И впустую. В противоположность своему младшему брату, Федерико, эта «дубина несчастная», не работал на уроках как положено. Он витал в облаках, смеялся или плакал. Он стремился затеряться в задних рядах класса: он согласен быть «сидельцем последней парты», которому он впоследствии трогательно посочувствует — в стихах. Он весь как чувствительный нерв. Не «обзывают» ли его школьные товарищи «Федерикой»? Вполне возможно, если верить тому, что рассказывал впоследствии один из его однокашников, — впрочем, не всегда можно доверять детским воспоминаниям взрослых людей: зачастую они измеряют прошлое мерками настоящего. Имел ли Федерико репутацию гомосексуалиста уже тогда, когда переехал жить в Мадрид? Если да, то всегда мог потом найтись бывший однокашник, который «припомнил» бы, что «это уже тогда было известно»! К тому же Федерико тогда и потом отличался экстравагантной манерой одеваться. С самого юного возраста он резко выделялся этим среди своих товарищей. Ведь не может будущий режиссер и актер одеваться «как все». В лицее,

в отличие от товарищей, носивших вокруг ворота скромную ленточку, он щеголял ярким галстуком, бантом или бабочкой.

Итак, Федерико в Гренаде, ему 11 лет — это уже не тот нежный возраст, возраст детских игр, невинных, хотя и с некоторым сексуальным привкусом, в которые он играл со своими маленькими товарищами в Ла-Веге. В Гренаде он рос, тут прошли годы его созревания.

Здесь уместно будет сказать несколько слов об отношении к половым вопросам в испанских провинциях начала XX века. Чтобы лучше понять тогдашнюю жизнь, необходимо вспомнить о правилах, по которым жили в то время. В Испании вопросы пола были тогда настоящим «табу» — вплоть до провозглашения Второй республики, просуществовавшей недолго, — а затем, во времена франкизма, они стали объектом цензурной истерии и настоящих репрессий. На студенческом балу в университетском городке юноше было запрещено танцевать, если на нем не было рубашки с галстуком и пиджака. Даже летом, в самую жару, если юноша был одет в легкую рубашку, он вынужден был смирно «подпирать стенку», пока какой-нибудь приятель, устав танцевать, не одолжит ему свой пиджак и галстук, — только в таком виде он мог соответствовать жестким правилам, за соблюдением которых следили «церберы» — надзиратели. Само собой разумеется, было запрещено снимать пиджак и рубашку, под угрозой штрафа, даже в душном купе поезда; девушки имели право появляться в купальниках, но только сплошных и только на территории пляжа. Женщина как таковая была сплошным запретом — таинственная, упрятанная под строгой одеждой; всё ее жизненное предназначение сводилось к замужеству. Ей было запрещено даже ездить на велосипеде. О какой любовной интрижке могла идти речь? О каком флирте? Существовало строгое различие между женщиной, которую юноша имел право любить после женитьбы, и теми девицами легкого поведения, услугами которых он мог пользоваться с чистой совестью. Так что в строгой католической Испании бордели были колоритными и процветающими заведениями.

Товарищи Федерико были постоянными клиентами этих «почтенных домов» в той же Гренаде и передавали друг другу имена девиц, которые обладали особым талантом в своем деле. О них-то они и вели разговоры на улицах, в кафе, в разных собраниях, куда допускались только мужчины и юноши. Ни в коем случае женщины! Так вот Федерико никогда ни ногой не ступал в бордель! Женщина так и останется для него недоступной и запретной — несмотря на некоторые попытки в период его компанейства с Сальвадором Дали, о чем мы еще скажем. Он

долгое время находил прибежище в том, что называл «великим жертвоприношением семени», клеймя позором своих распущенных приятелей; он даже бросил им однажды: «Вы, умеющие ласкать только шлюх, никогда не познаете радости прижать к себе и поцеловать новорожденного щенка». Так чудесно оживал в нем иногда маленький крестьянин его детства.

И всё же великий дар нежности, которым он был наделен, нашел себе выход в юной любви, пусть и не имевшей будущего, но она утешила его сердце и научила его чудесным словам любви. Это была прелюдия к его творчеству.

ДОРОГАЯ МОЯ ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ

Поцелуй мой словно астра у тебя на лбу;
ты в душе моей утонешь, как в реке из роз,
и под пальцами твоими будет петь нам пианино.

Федерико Гарсиа Лорка

Его нареченную звали Мария Луиза, но самой первой любовью Федерико была… музыка. Она была «впечатана» в его гены: вспомним его отца, который любил вечерами, даже вернувшись с полей усталым, поиграть на гитаре; его дядюшку Бальдомеро, который был гвоздем программы в кафе «Чинитас» в Малаге, — это модернистское кафе будет потом прославлено Лоркой в музыке и стихах. И, конечно, тетушку Исабель — его первую наставницу в игре на гитаре. Среди его предков и родни было столько артистических натур! Сам Лорка был хорошим гитаристом, но пианистом он был просто превосходным, хотя и начал заниматься на пианино только в одиннадцатилетнем возрасте. Он и пел хорошо, несмотря на свой хрипловатый голос, а вернее, благодаря ему, — ведь его голос так точно соответствовал характеру андалузских народных песен, которые он в течение долгих лет собирал, обрабатывал и популяризировал повсюду — от Мадрида до Барселоны, от Нью-Йорка до Гаваны и, наконец, в Буэнос-Айресе. Он мог бы даже стать профессиональным музыкантом, и некоторое время эта идея всерьез занимала его. Все, кто его знал, вспоминают его сидящим за пианино, играющим, поющим, декламирующим. И он не ограничивался только немудреными песенками — он исполнял и серьезные, сложные произведения: это могла быть очаровательная арабеска Дебюсси, которой он однажды привел в восторг самого Мануэля де Фалью, или соната Бетховена, которую как-то вечером услышал в его исполнении Фернандо де лос Риос[7]. И особенно любил Федерико, с его тонкой, чувствительной душой, исполнять произведения великого музыканта, пианиста-романтика, своего тезки — Фридерика Шопена.

Федерико научился играть на пианино в лицее Гренады. Его учителем был композитор-неудачник, автор одной-единственной оперы «Дочери Иефая», которая была освистана публикой и

разгромлена критикой, но педагогом он был замечательным — Антонио Сегура Меса. Он каждый день давал Федерико частные уроки и, высоко оценив его рвение и способности, советовал ему стать профессиональным музыкантом. Вдохновленный им, Федерико даже сочинил несколько музыкальных произведений, — к великому сожалению, они утеряны. До нас дошли только сделанные им обработки андалузских народных песен.

Смерть этого наставника в 1916 году не положила конец музыкальным занятиям Федерико, но, бесспорно, помешала ему начать карьеру профессионального пианиста, о чем он уже подумывал. К тому же и родители этого сверходаренного юноши, после того как маэстро Сегура отошел в мир иной, всячески противились музыкальным устремлениям своего сына: они призывали его к изучению солидной университетской дисциплины — права, но будущий поэт, в отличие от своего младшего брата, ее терпеть не мог.

Пианино в Фуэнте-Вакеросе досталось Федерико от его бабушки, которая сама играла на нем и вообще была идеальным примером для ребенка: его восхищало в ней всё — выразительная речь, когда она читала ему вслух Виктора Гюго, и музыкальные пальцы, пробегавшие по клавишам этого инструмента. Он сам еще ребенком пробовал дотрагиваться пальцами до его клавишей и потом так полюбил этот инструмент, что в маленьком кусочке прозы «Мое пианино» написал и даже подчеркнул фразу: «Я люблю тебя больше всего на свете».

Здесь говорилось не просто о любви, а о двойной любви — к инструменту и к той, что играла на нем вместе с ним; он был влюблен в эту юную девушку, которая в один злосчастный день покинула его: «Мое старое пианино, ты — моя душа. Без тебя я бы не выжил, потому что я люблю тебя с такой же силой, как и ту, что исчезла в дали…»

Федерико исполнилось 18 лет, и вполне естественно, что его романтическая душа и мечтательный ум побуждают его грезить о женской любви — конечно, несчастной, как о том свидетельствует его ранняя проза. И конечно, та, ради которой он готов умереть, — белокурая красавица с голубыми глазами. Но существовала ли она в действительности — эта греза его первых любовных порывов? В этом можно усомниться, прочтя такое воззвание Федерико к некоей несбыточной любви: «Почему ты не можешь принадлежать мне? Почему твое тело не может прижаться к моему, если ты сама этого желаешь? Если ты так страстно любишь меня, — почему мы не можем любить друг друга? Общество жестоко и абсурдно. Да будет оно проклято!

Проклинаю его, потому что оно не дает нам свободно любить друг друга».

Юноша воображает себя неотразимым, он представляет себя подле прекрасной юной девушки своей мечты, но общество отвергает их любовь — это хорошо известный сюжет, все романтические драмы и театральные пьесы только об этом и говорят. Эта тема — груз общественных условностей и тяжкая дань приличиям — пронизала собой, с легкой руки Александра Дюма-сына и его «Дамы с камелиями», весь буржуазный театр Испании последней четверти XIX века. Она оставалась актуальной для нашего юноши и в начале XX века, а роковой сюжет о проституции был еще и усилен им: «Какое значение имеет наше происхождение из разных социальных слоев, если мы — единая душа? Какое значение имеет твоя презренная семья, твоя мать-проститутка, если ты сама чиста и благородна?..»

Писатель, зарождающийся в юноше, не изобретает здесь ничего нового, не так ли? Он отваживается любить ни много ни мало — дитя греха и позора. И тогда у него не остается выбора, как у Вертера, — отчаявшись, положить конец своей жизни, потому что без любви жить невозможно… «Моя грудь разрывается, и я взываю к смерти… Общество разделяет нас и убивает».

Возможно, это была пока всего лишь литература. Но фантазии имеют свойство облекаться плотью — и в том же году в жизни Федерико появляется прекрасное создание, соответствующее литературному описанию. Белокурая девушка с голубыми глазами, но опять-таки здесь ни в чем нельзя быть уверенным. А может быть, поэт проецирует свою мечту на реальный объект, который в действительности был совсем другим? Это не важно. Важно лишь то, о чем он говорит и пишет.

Итак, в сентябре 1917 года Федерико играет на пианино с юной белокурой и голубоглазой девушкой (мечта любого мужчины с юга, не так ли?) — ее зовут Мария Луиза Эгея Гонсалес, она дочь зажиточного земледельца Ла-Веги и, главное, великолепная пианистка. Он влюблен в нее. Он посвятит ей два своих сочинения. Первое — очаровательная маленькая поэма «Стрекоза», помеченное 3 августа 1918 года: стрекоза поет при свете дня, а затем исчезает («…поет, и, превратившись в музыку, уйдет в небесный свет»). Могло ли это быть просто галантным комплиментом — *piropo,* — который всякий воспитанный юноша может адресовать нравящейся ему девушке?

Второе сочинение — длинный текст в прозе, вошедший в его первое значительное сочинение «Впечатления и пейзажи». Оно называется «Звуки» и содержит выразительное посвящение:

«Марии Луизе Эгее, восхитительной и гениальной… С бесконечной преданностью». В нем Федерико возвел эту девушку на высочайший пьедестал — пьедестал гениев, как предмет своего обожания, подчеркивая, насколько неотразимо ее очарование, а весь последующий текст представляет собой описание Гренады. Это дань любви городу, в котором они встретились, и, косвенным образом, признание в любви к прекрасной женщине. И всё же вместо любовного послания мы находим здесь достаточно условное описание городского пейзажа: «С высоты башен Альгамбры виден Альбайсин, с его патио и старыми галереями, по которым прогуливаются нянечки. На белых стенах монастырей — изображения крестов. Возле романтичных колоколен печальные кипарисы колышутся темной своей массой — кладбищенской и ароматной. Патио мечтательны и тенисты…» Описание сдержанное, с мрачноватым оттенком. Куда подевалась арабская Испания, с ее великолепием «Тысячи и одной ночи»? Где затерялась «полная луна»?..

Что же всё-таки это было? Прикоснулись ли они друг к другу? Поцеловались ли? Кто знает? Как писал сам Федерико, он объявил ей о своей любви в письме, а девушка в гневе скомкала письмо и бросила в огонь. Нет, она его не любит. Она больше его не любит. Возможно, он оказался слишком настойчив в своем любовном нетерпении… И вот он опять один, за своим пианино, и только Шопен утешает его. Ему остается лишь милое видение, нежное воспоминание. Что сказала она ему на прощание? «Я тебя любила, но не думай больше обо мне, — жестко говорила она, — мое сердце не будет принадлежать мужчине, я умру девственной и никогда не познаю прикосновения его плоти, потому что моя душа — не от мира сего…» Эти слова, поразившие его в 18 лет, он сохранит в сердце и в памяти на всю жизнь — и перенесет их в свой театр, который населит женщинами без мужчин и девушками, оставшимися девственницами и умершими в одиночестве.

Тогда юный поэт, с помертвевшей душой, сказал себе, что земное счастье — не его удел, что в любви ему отказано навсегда, и в конце отметил: «Моя первая любовь была сокрушена в одну ясную и холодную ночь этого месяца». Потом он вернулся к своему пианино и играл вальс Шопена. Конечно, всё это было очень романтично, каким и должно быть в юности, с ее горячкой и отчаянием, да еще подпитываемыми литературой, которая умеет убаюкивать душу сладостью страдания. Он прожил всё это или вообразил себе? Не иллюзия ли это души, слишком преданной литературе? И кто в своей жизни не знал первой любви? И всё же, да! Федерико любил, страдал — и затем

преобразил всё это в творческое вдохновение: его излюбленной темой станет отвергнутая любовь.

Но была и другая любовная история, более определенная. Когда ему было 18 лет, Федерико довелось сопровождать свою мать на лечебные воды Ланжарона, что у подножия массива Альпухаррас. Донья Висента страдала хроническими мигренями и вообще имела слабое здоровье: каждая ее беременность имела последствием депрессию с головными болями и болями в животе. На этом курорте Федерико влюбился в молодую девушку, с тем же именем Мария Луиза, но только Натера, о которой нам сегодня известно лишь то, что хотят о ней рассказать ее потомки. Похоже, что эта юная девушка с мечтательным взором сумела пробудить в Федерико реальные чувства по отношению к «прекрасному полу», что отразилось в его первых стихах, но и в этом случае его воображение, возможно, возобладало над действительным любовным влечением к женщине. Хотя поэт, бесспорно, не был равнодушен к женскому очарованию «девушек в цвету».

Весь этот юношеский период, заполненный печалью, любовью и музыкой, сопровождался сочинениями в прозе, которые соперничали с его музыкальными сочинениями, — это говорит о том, что литература и музыка были неразрывно связаны в его душе. Примечательны и названия его музыкальных текстов — на испанском и итальянском (универсальном языке музыки): «Noctumo apasionado», «Lento», «Molto allegro apassionato», «Andante», «Molto allegro disperato», «Adagio Cantabile», «Allegro ma non tanto y desfallecido», «Ritornello del primer tiempo», «Minuetto con variazioni», «Balada en fa sostenido mayor»… Нет, определенно, невозможно отделить пальцы, касающиеся клавиш, от пальцев, сжимающих перо. Вся поэзия Лорки — песня, а в лирические эпизоды своего театра он всегда вводил музыкальные темы, песни, хоры, да и сами фразы звучали у него как речитативы из опер.

Что же касается той белокурой девушки, сотканной из эфира, той исчезнувшей Офелии, то она останется «за кадром», между струнами арфы, — останется душой его любимого пианино, музой его воображения, растворившейся в том поцелуе, — он сумеет воспеть его прекраснее, чем многие-многие другие, назвав его чудом бытия; он оставит нам это невероятное определение: «губы — это половые органы души» («Песни поцелуя в восточном стиле»). В тот 1917 год, в который всё закончилось — или, наоборот, только начиналось? — который видел зарождение, расцвет и конец этой первоначальной любви к женщине, Федерико записал следующее: «Я могу только целовать… Ее нет

со мной… и тогда я целую ее в себе. Ах, поцелуи! Я хочу поцелуев, много поцелуев».

Юноша трогателен в своих утонченных чувствах, но мы видим, как созревает в нем вынужденный отказ от женщины, поиск самоудовлетворения, сексуального и творческого… И всё же навсегда останется в поэте этот неизгладимый образ Женщины, и поэт Лорка войдет в литературу самым блистательным ее певцом: его стихи, эротичные, полные скрытого смысла, воздействуют на нас с такой силой, возможно, потому, что он физически не знал женщины.

В 1921 году, мысленно обращаясь к «Ferias» («Праздникам»), он вспоминает ту, которую любил и которую называет, для отвода глаз, Марией дель Кармен. Эту поэму он назвал «Смуглая песня», и если обратиться к рукописному варианту, то в конце его можно прочесть строфу, которую сам поэт обвел рамкой — чтобы подчеркнуть ее значимость:

Как сладко было бы теряться
меж твоих трепещущих грудей
и изведать темные глубины
тела, сочного, как плод.

(Здесь и далее перевод Е. Чижевской)

Федерико никогда не перестанет воспевать женщину в ее плотском величии, ее чарующие груди, ее тайну, ее зовущие глубины, — в чем ему было отказано. Или он сам себе отказал. С огромной силой будет выражено всё это в его «Цыганском романсеро».

«УКРОМНЫЙ УГОЛОК» В ГЛУБИНЕ ЗАЛА

Мой поцелуй как глубина
вскрытого граната.

Федерико Гарсиа Лорка

В Гренаде, где проходила юность Федерико, было питейное заведение, достаточно просторное, которое посещали в условленное время самые известные актеры города. По утрам здесь бывали зеленщики и прочие торговцы, зато к вечеру собирались любители фламенко, гитаристы, *cantaores* и *toreros,* — впрочем, иногда попадались и сутенеры, да и другие подозрительные типы. По вечерам сюда приходили целыми семьями, чтобы развлечься, слушая классическую музыку в исполнении маленького оркестра, а ближе к ночи собиралась интеллектуальная молодежь авангарда. Для нее в «Аламеде» — так называлось это заведение — за занавесом сцены (а перед ним всегда играл квинтет пианино и струнных) был отведен укромный уголок на три столика — не больше. Здесь, в тесноте, молодежь спорила, обменивалась идеями, подвергала сомнению весь мир и бралась изменить его; молодые гении читали собственные произведения и мечтали о несбыточном, подкрепляя в себе амбиции витавшим в «Аламеде» духом соревновательности и стремления проявить себя. Семнадцатилетний Федерико тоже посещал этот так называемый «укромный уголок» и вскоре приобрел там авторитет — стал голосом, к которому прислушивались. Собиравшиеся здесь вовсе не были замкнутым кругом непризнанных гениев — это была дружеская компания поэтов и художников, открытых жизни и жаждущих самоутверждения.

Эта маленькая группа просуществует с 1915 по 1922 год. В Испании была укоренившаяся традиция, причем не только в столицах (Мадриде и Барселоне), но и в провинциях, — собираться своей «tertulia», то есть своим близким маленьким кругом, который обычно возглавляла какая-нибудь авторитетная личность, писатель или артист, в спортивной области — «aficionado» корриды, а позднее — кто-то из комментаторов футбольных матчей. Эта традиция, установившаяся еще в XIX веке, очень нравилась Федерико: она позволяла художественной интеллигенции, только начинающей свой путь или уже

состоявшейся, встречаться в условленное время в кафе и не только обсуждать мировые проблемы, но и заявить о себе, и даже блеснуть. Позднее, в Мадриде, он тоже будет посещать одно из самых знаменитых литературных кафе Испании — «Гихон», расположенное рядом со студенческим городком. Здесь он познакомится с поэтами своего поколения, в том числе с Херардо Диего, «маэстро поэзии» и собирателем поэтов, и с Хорхе Гильеном, который станет его добрым старшим другом (он был старше всего на пять лет) и сыграет впоследствии большую роль в популяризации творчества Лорки.

Именно Хорхе постоянно побуждал Федерико к тому, чтобы показываться на публике, потому что знал по собственному опыту, что стихи должен декламировать сам поэт; там, в кафе, он убедился, что Лорка не просто хороший «сказитель», он настоящий актер. Впоследствии Хорхе Гильен, ставший преподавателем литературы в университете Вальядолида, пригласит Лорку в «Атенео» (так назывались в Испании культурные центры) этого города, чтобы устроить там поэтические чтения. Представляя Лорку публике, он вспомнил те прошлые встречи с юным поэтом Гренады, и сказал: «Вот в чем великий секрет Федерико Гарсиа Лорки. Его поэзия, одновременно традиционная и новаторская, неизменно самого “высшего сорта”, требует для полноты ее восприятия произнесения на публику. И публика это понимает, публика ее любит. Разве это не чудо?»

Далее он пояснил, что представляет собой дар «сказителя». Это народное творчество и наука одновременно, но главное, что в нем должно быть, — это простая и всем понятная поэзия, та, что может стать песней: «Перед его глазами — прекрасный народ Испании, и он чувствует его в себе самом. Поэтому он поет так, как поет народ его родной Андалузии. И он поэтизирует свою Андалузию — в его песнях она предстает как единая малая вселенная: это сьерра, небо, человек на земле и образы его воображения. Он не описывает их — он их воспевает, облекает в мечты, воссоздает заново. Вот это и называется поэтизировать».

В то время когда Федерико стал вхож в избранный кружок кафе «Аламеда» в Гренаде, его возглавлял и организовывал там дискуссии манерный тучный денди Пакито Сориано Лапреса — этакий андалузский Оскар Уайльд: он обожал шокировать буржуа своим нелепым нарядом, громовыми раскатами голоса и своеобразными гримасами — впрочем, это всё, что он умел. Сколько таких было в этих маленьких артистических кружках в любом провинциальном городе! Стоило такому окунуться с головой в художественные эмпиреи, как за его спиной начинали

«расправляться крылья» и уже мерещилось собственное великое будущее! Гренада также не отставала от прочих: здешняя маленькая группка интеллектуалов тоже готовила миру светлое будущее, и юный Лорка вскоре стал их герольдом. Он пел, декламировал, садился за пианино и наигрывал какую-нибудь фольклорную мелодию — при этом мог организовать конкурс на угадывание, «откуда она родом». Он любил декламировать стоя что-нибудь из своих последних поэтических композиций. Как позднее отмечал Хорхе Гильен, его поэзия была рассчитана на чтение вслух — на манер старинных трубадуров и жонглеров. Федерико был именно таким «сказителем», и вскоре поэтические чтения станут едва ли не его специальностью: его будут приглашать в разные города Испании и даже Америки.

Ему очень нравился этот Пакито Сориано — свободой выражений и декадентскими повадками. А тот влюбился в юную сестру Федерико — Кончу, которой тогда было всего 16 лет; ее юный возраст и был причиной того, что эта идиллия ничем не увенчалась. Однако вышеозначенный денди вообразил, что виной тому была ревность брата к сестре, и пустил слух о том, что Лорка — гомосексуалист. Итак, с юных лет Федерико пришлось столкнуться с этой проблемой, и это было тем обиднее, что он имел чистую, страстную, увлекающуюся душу — в такой не могло быть ничего общего с «погибшей душой» содомита.

Не стоит перечислять здесь имена всех участников того кружка; можно упомянуть только арабиста — Хосе Наварро Пардо, молодого преподавателя университета Гренады: он-то главным образом и привил Федерико вкус к арабской истории и культуре города; Мельчора Фернандеса Альмагро, который, еще до того как стал одним из самых влиятельных литературных критиков в Испании, распознал в Лорке литературного гения и всячески его подбадривал: это он, едва обосновавшись в Мадриде, сделал всё, чтобы «перетянуть» туда Лорку и сделать его известным; Антонио Гальего Бурина, будущего мэра Гренады, истинного патриота своего родного края: он основал журнал «Реновасион» и в первом же его номере опубликовал первую поэму юного автора — «Белые хризантемы» (на сегодняшний день она утрачена); и, наконец, Хосе Фернандеса Монтесиноса — большого знатока литературы, который сумел заразить Федерико своей страстью к театру Лопе де Веги, и тот позднее воссоздаст его на сцене своего театра.

В этом «rinconcillo» («укромном уголке») будущих гениев иногда появлялся, в промежутках между двумя турне, знаменитый гитарист Андреа Сеговия, родившийся в 1893 году в Линаресе, но перебравшийся на жительство в Гренаду. Федерико

восторгался талантом этого музыканта, который будет признан самым блистательным маэстро испанской гитары: он, как никто другой, исполнял знаменитую «Recuerdos de la Alhambra», всю построенную на тремоло, — что всегда было предметом гордости любого уважающего себя гитариста. И еще одна знаковая фигура — Мануэль де Фалья; он также был частым гостем этого кружка, скромно ютившегося в задней комнатушке кафе. Со временем, однако, это кафе станут всё теснее связывать с именем Лорки.

Чем занимались эти молодые люди, если не считать разговоров обо всём на свете? Федерико, например, с блеском декламировал свои стихи, пока квинтет струнных на сцене услаждал слух посетителей в зале; когда же музыканты начинали складывать инструменты, Федерико садился за пианино и мог давать свои моноспектакли до зари. А еще члены кружка старались сохранить память о знаменитых посетителях своего города, они устанавливали мемориальные доски на домах, в которых те останавливались на время своего пребывания. Так отдана была дань почтения французскому поэту Теофилю Готье, который в своем «Путешествии по Испании» назвал Гренаду «настоящим земным раем», и композиторам испанцу Исааку Альбенису и русскому Михаилу Глинке, который своими великолепными симфоническими картинами сделал музыку Андалузии знаменитой на весь мир: она перешагнула Пиренеи и дошла до Урала.

Горя́ местным патриотизмом, Федерико написал свою первую небольшую работу в прозе. Это была дань уважения драматургу Сорилье: каждый год, на День Всех Святых, по всей Испании играли его «Дон Жуана», пьесу гораздо более знаменитую и популярную, чем *comedia* «Севильский обманщик» на тот же сюжет классика Тирсо де Молины. Текст Лорки, первоначально названный им «Ода Сорилье, 1817–1917», был напечатан в феврале 1917 года в «Бюллетене артистического и литературного центра Гренады» — в специальном номере, посвященном этому драматургу. Затем Лорка, воспользовавшись юбилеем драматурга, опубликовал эту же статью, уже под названием «Символическая фантазия»; в ней было дано лирическое описание, в несколько старомодной манере, красот Гренады — однако увиденных глазами модерниста: то были «грезы звуков и цвета». Здесь он упомянул и о поэтической дани драматурга своему городу, а также вспомнил и Ганивета — другого автора родом из Гренады. Эта проза дебютанта в литературе ничем особенным не отличалась — если не считать, конечно, распределения в ней «ролей»: будущий драматург уже здесь заставляет звучать разные голоса: «голос Сорильи», «голос Ганивета», «колокол», «реку» и,

наконец, сам «город». В этой прозе уже проглядывает будущий мастер сцены, который сумеет сочетать в своих пьесах античный хор и «dramatis personae»: живой обмен репликами явно привлекает его гораздо более, нежели плоское, «линейное» изложение тех или иных идей.

Однако что же, эта деятельность в составе кружка «Rinconcillo» — всё, на что может рассчитывать юный Федерико? Конечно нет. Но именно здесь у него завязались серьезные знакомства, которые и позволили ему затем покорить Мадрид и подняться на литературную вершину Испании. Именно в Гренаде, среди друзей, которые его любят и всячески поддерживают, он одолевает свои первые ступени к успеху.

Можно отметить одну особенную для Федерико дату — это 17 марта 1918 года. Ему скоро исполнится 20 лет. Он входит в аудиторию «Атенео» в Гренаде, окруженный друзьями, которые убедили его показаться наконец на публике и проявить перед ней свой талант. До сих пор он читал свои стихи и прозу лишь в укромном уголке кафе за занавесом, но сейчас он должен сделать это для других, для публики, и не стесняться быть честолюбивым — так они все ему говорят. И Федерико идет — неловкой походкой, но выпрямившись; он смотрит невесело — ведь ему очень страшно, — но его мрачный взгляд в то же время полон вызова. Жребий брошен. Первый раз в своей жизни он сейчас поднимется на сцену и предстанет перед публикой. В кармане у него пачка листков, на которых выписаны мелким причудливым почерком самые яркие выдержки из его первой книги «Впечатления и пейзажи», которая вскоре будет напечатана в Мадриде. Эта книга сейчас известна всем; она представляет собой журнал путешественника, который составил Федерико за время своих четырех путешествий по Испании вместе с профессором Берруэтой и своими товарищами. Далее мы расскажем об этом подробнее.

ОТКРЫТИЕ ИСПАНИИ

В этих тихих, забытых городах
есть легкий запах тревоги и смерти.

Федерико Гарсиа Лорка

В 1915 году Федерико получил, хотя и не без труда, диплом бакалавра. Ему исполнилось 17 лет, и он поступил в городской университет Гренады, который не был, конечно, лучшим университетом Испании. Молодой человек записался одновременно на факультеты словесности и права — в то время такое сочетание было общепринятым. Несмотря на общий посредственный уровень преподавания, ему всё же посчастливилось встретить здесь двух исключительно талантливых преподавателей: словесности — Мартина Домингеса Берруэту и права — Фернандо де лос Риоса. Эти два человека укажут направление и придадут энергичный импульс всей его жизни.

Фернандо де лос Риос, андалузец из Ронды (это родина тавромахии), получил кафедру права в университете Гренады в 1911 году. Он был внучатым племянником Франсиско Гинеры де лос Риоса, основателя Института свободного образования, и потому справедливо считал себя его преемником и носителем духа свободы, освежившего всю педагогическую атмосферу Испании. Он последовательно прививал своим ученикам, и конечно Федерико, свой идеал прогрессивного общества: он мечтал увидеть испанское общество построенным на образовании и прогрессе.

Фернандо де лос Риос познакомился с Лоркой годом ранее в «Атенео» Гренады, президентом которого он являлся. Таким образом, юный Федерико оказался в самых верхних слоях культурной жизни города и имел возможность пополнить свое музыкальное образование и усовершенствовать художественный вкус. Он давал там неофициальные концерты; его часто можно было видеть в зале живописи, где юные художники работали с живыми моделями: исполняя произведения Бетховена, Федерико создавал благоприятный музыкальный фон их работе. В один прекрасный день директор Художественного центра услышал в своем кабинете на втором этаже его игру на пианино, узнал

сонату Бетховена и спустился на первый этаж посмотреть, кто так хорошо ее играет. Несомненно, начинающий артист заинтересовал его куда больше, чем потом — он же, только в качестве студента факультета права, которому не суждено было стать юристом. Так началась их большая дружба.

Другой профессор, Мартин Домингес Берруэта, был также экстравагантной личностью, сформировавшейся в духе Института свободного образования; он придерживался принципа свободного общения преподавателя со студентами, без всяких иерархических барьеров, и был приверженцем идеи личного наставничества, без которого сегодня немыслимо университетское образование. Понимая обучение студентов как искусство взаимообогащения, считая себя их отцом и товарищем, он старался часто вывозить их на экскурсии по стране: так он помогал им открыть для себя родную Испанию, ее города, культурные сокровища, ее великих людей. Влияние этого преподавателя на Федерико имело решающее значение в его жизни, так как благодаря ему и этим путешествиям юноша сумел написать свое первое значительное произведение.

Итак, в 1916 и 1917 годах вместе с небольшой группой университетских друзей во главе с профессором Берруэтой Федерико изучает свою страну. Из этих путешествий и экскурсий он привез многочисленные записи — это была первая проба пера с дальним прицелом: его первая книга «Впечатления и пейзажи» будет вскоре напечатана за счет автора, точнее, за родительский счет, так как отец всегда субсидировал его дорогостоящие предприятия. Во время этих путешествий с профессором, совершаемых дважды в год, Федерико глубоко «погружается» в родную страну, о которой толком ничего не знает, и делает первые шаги в литературе. Профессор всячески подбадривает его, просит вести дневник путешествия за всю группу, показывает нужные приемы работы и, вероятно, корректирует написанное. Поэтому можно понять его разочарование, когда он увидел, что Лорка посвятил свое произведение, этот настоящий путевой дневник, не ему, столько сделавшему для начинающего прозаика, а своему старому учителю музыки. В посвящении к книге «Впечатления и пейзажи» значилось: «Памяти моего глубокочтимого старого учителя музыки», почему-то не названного. Университетский преподаватель упоминается в конце книги, в списке тех, кому автор выражает благодарность в числе прочих фамилий: «Моему дорогому учителю д-ру Мартину Д. Берруэте и моим дорогим товарищам… которые разделяли со мной эти путешествия». Тот, кто сделал всё, чтобы эта книга была написана юным Федерико, имел право на обиду: посвящение

исполнено нежности и жалости к другому человеку, не имевшему никакого отношения к их путешествию, но занимавшему огромное место в любвеобильном сердце Федерико. Вот это посвящение, длинное и трогательное:

> «С глубоким уважением — моему старому учителю музыки, который был так похож на странствующего рыцаря, с волосами цвета старинного серебра и узловатыми руками; эти руки так долго играли на пианино, так много ритмов подарили ветрам родной земли. И чары бетховенской сонаты помогали ему подняться над земными страстями.
>
> Вы были святым!
>
> С преданностью и почтением
>
> *Автор».*

Слабым утешением для Берруэты было то, что здесь не назван ни учитель, ни автор, — словно это посвящение было их интимным общением, свидетельством душевной близости двух людей, нежно привязанных друг к другу. Берруэта не смог понять, что Федерико был тогда лишь тонко чувствующим мальчиком, слабо разбирающимся в обычаях и условностях общества. Музыка и пианино, как уже упоминалось, были его первой любовью. Публикуя свою первую книгу, этот путевой дневник в прозе, Федерико чувствовал потребность каким-то романтичным образом «искупить» банальности и общепринятые фразы в нем — возможно, они были подсказаны ему преподавателем и товарищами по путешествию. Потому, входя в мир литературы, он дал волю своему сердцу и высказал эти слова для себя самого, нимало не заботясь о том, чтобы объявить во всеуслышание, кто был этот столь почитаемый им учитель музыки.

Но вернемся к самим путешествиям. Шестеро студентов во главе со своим преподавателем объездили большую часть Испании: Андалузию, Кастилию и Галицию. Иногда, «на привале», Федерико играл на пианино для своих спутников. Об этих приятных моментах он не упоминал в своем дневнике, но они явно просматриваются в его посвящении. Тогда же произошли две знаменательные для него встречи. Первая — в 1916 году в Баэзе с поэтом Антонио Мачадо, который читал ему свои стихи. Потом Федерико с восторгом рассказывал о нем своим родителям, подражая жестам и богемным манерам этого знаменитого тогда поэта. Позднее, гордясь своим знакомством с ним, Лорка с успехом поставит на сцене своего театра «Ла Баррака» большую эпическую поэму Мачадо «Земля Альваргонсалеса» и сам будет

участвовать в этой постановке как актер.

Во время своего второго путешествия в том же 1916 году он познакомился с ректором университета Саламанки, блестящим мыслителем и философом Мигелем де Унанимо и навсегда запомнил одно из его наставлений: не стесняться своих сомнений и разрешать их посредством письменного творчества.

Так протекали юные годы Федерико: неторопливо, вероятнее всего, беззаботно, в отрыве от проблем реального мира, — а в это время за хребтами Пиренеев Европа истекала кровью. Первая мировая война, сеявшая смерть и отчаяние в Германии и во Франции, обошла Испанию стороной. Единственной жертвой этой войны с испанской стороны стал музыкант Энрике Гранадос: возвращаясь из турне по Америке, он погиб: корабль, на котором он плыл, был торпедирован немецкой субмариной в проливе Ла-Манш. Испания тогда делилась на два лагеря — «германофилов» и «альянофилов»: первые поддерживали немецкую сторону, а вторые — антигерманский альянс (к ним относились Лорка и всё его либеральное семейство). Эта война даже благоприятствовала испанской экономике, так как Испания снабжала фронты Первой мировой огромным количеством кожаных изделий, в том числе обувью. Мы напрасно будем искать упоминания о войне у юного поэта в этот период его жизни, от шестнадцати до двадцати лет, — вряд ли он даже читал о ней в газетах. Редкое исключение: в письме к Адриано дель Валле 4 июня 1918 года, за пять месяцев до окончания войны, он написал: «Естественно, я большой поклонник Франции и всей душой ненавижу милитаризм». Судя по этому его высказыванию, политикой он не интересовался и его представления о происходящем в мире сводились к нескольким общим фразам.

Впрочем, по случаю заключения мира и окончания Первой мировой войны в Гренаде было устроено веселое праздничное шествие, да и вся Испания радовалась окончанию всеевропейской бойни. Правда, к миллионам погибших на этой войне вскоре добавились жертвы ужасной эпидемии гриппа, поразившей всю Европу, — это была так называемая «испанка»: осенью 1918 года она унесла 150 тысяч жизней в Испании, 400 тысяч во Франции и 40 миллионов в прочих регионах планеты. Федерико впервые задумался об ужасах этого мира, в котором война и болезнь оспаривают одна у другой право распоряжаться человеческой жизнью, превращая ее в кошмар.

Однако Испания, не принимавшая участия в европейском конфликте, тоже вела войну — в Марокко. Марокканские войска напали на территории, с 1912 года находившиеся под протекторатом Испании и Франции в соответствии с Фесским

договором. Немного позднее марокканские националисты развязали Рифскую войну, которая длилась с 1919 по 1926 год. Тысячи молодых испанцев были брошены в костер этой войны — вероятно, очень уж хотелось Испании взять реванш за потерю своих американских колоний в 1898 году. Федерико тоже мог оказаться в числе этих парней-бедолаг, подвергавших риску свою жизнь ради чьих-то чужих амбиций. К счастью, у его отца были связи: один из друзей в Гренаде, врач, выдал справку за номером 63 на имя Федерико Гарсиа Лорки об освобождении его от военных обязанностей: в ней было сказано о его «полной непригодности» в связи с хромотой по причине того, что одна нога несколько короче другой; к этому благосклонный врач прибавил еще ослабленные легкие и даже «некоторые симптомы костномозгового склероза».

Итак, Федерико удалось избежать опасностей войны и заодно — опасностей жизни в замкнутом мужском коллективе. Он испытал облегчение, но при этом еще более утвердился в том своем состоянии, которое можно назвать врожденной робостью. Во время массовых столкновений студентов и рабочих с полицией 2 февраля 1919 года, когда в двух шагах от его дома началась стрельба, робость Федерико проявилась в полной мере. Тогда действовал закон военного времени, торговля была свернута, а общественная гвардия приведена в состояние повышенной готовности. И что же Федерико? Он закрылся в доме и просидел взаперти две недели, а один из друзей приходил к нему под окно сообщить о последних событиях. Всю свою жизнь он будет стараться держаться в стороне от политических событий и всяческих конфликтов. Вот и в тот момент по-настоящему его интересовало только одно: раз уж не удалась музыкальная карьера, то надо серьезно заняться литературой.

Начало было уже положено: «Впечатления и пейзажи» были опубликованы в Гренаде в 1918 году. Лорке 20 лет, и его талант находится пока в стадии «вегетации». Эта книга была написана больше «по случаю», по обязанности, хотя ему очень понравилась Кастилия и он даже целый месяц прожил в Бургосе: там он повстречался с несколькими литературными знаменитостями. Он пытался выразить нечто важное, навеянное ему путешествиями, но не очень представлял себе, как это сделать, — и тогда использовал литературные штампы, подражая последним романтикам или слепо копируя стиль Хуана Рамона Хименеса или Рубена Дарио, которым он страстно восторгался. В результате получались довольно плоские описания с затертыми определениями: стены огромны, небеса серы или ярки, соборы внушительны и т. д. Это его творение осталось почти

незамеченным и очень быстро было предано забвению. Более того, когда через несколько лет Федерико обнаружил на чердаке своего дома в Гренаде целую кучу забытых экземпляров этой книги, он вытащил их все во двор и устроил там веселое аутодафе. Так он одним махом избавился от своего литературного прошлого, чуждого ему, и теперь у него были развязаны руки — чтобы писать совсем другое и совсем по-другому.

В то самое время, когда Федерико старательно составлял свой путевой дневник, от печатных экземпляров которого он потом так красноречиво отречется, он уже вынашивал и записывал совсем иные впечатления и выражал их другим языком — пока совсем новым для него. В противоположность пространным прозаическим описаниям и искусственному блеску стиля постромантизма, да еще толком им и не переваренного, начинающий писатель избирает теперь для себя краткость, простоту, скупые выразительные средства. Он часто возвращается мыслью в родной Фуэнте-Вакерос — он и есть настоящая родина его поэзии — и там, вольно гуляя по долине, он дышит его ветрами:

> Ветер юга, темный, пылкий
> дышит жарко мне в лицо,
> и несет он мне с собой
> семена блестящих взглядов,
> аромат цветущих рощ.

Мы видим, как быстро сумел Лорка избавиться от литературной мишуры — уже в этой поэме, датированной 1920 годом. Его слова грубоваты и властны; одним из постоянных персонажей его поэзии станет ветер, неистовый и эротичный, — он вскоре задерет юбку юной кокетки в стихотворении «Кокетка и ветер»: она спешит домой, преследуемая «мужланом ветром» и его оружием — «огненной шпагой». Поэт воспринимает ветер «темным» и сладострастным, он несет с собой запах цветения — и Лорка подбирает для него слово с восточным звучанием (что невозможно передать в переводе): «azahar», происшедшее от арабского «al-azhar», которое обозначает белые цветы, ассоциирующиеся с пахучими цветами апельсинового дерева. Чувствительность его собственной кожи позволяет ему словно наяву почувствовать эту ласку ветра, несущего с собой аромат, но не только аромат — еще и блестящие взгляды, оживленные и страстные. Поэт набрасывает свои первые настоящие строки и уже в них приобщается к началам Творения, словно пропуская через

самого себя веяния и касания Природы; он старается дать и нам прочувствовать то, что так чарует его самого.

Однако поэзия не сводилась для Федерико к игре образов, хотя он прекрасно научится пользоваться ее изобразительной тканью, как это делали поэты барокко, например Гонгора в XVII веке, — вскоре он станет самым талантливым из его подражателей. В русле верленовской традиции поэзия воспринималась как музыка, но ведь и первой любовью Федерико была музыка — пианино, пение, гитара. Едва сделав первый шаг в мир поэзии, он уже сумел привнести в него то, что потом станет для него поэтическим наваждением: власть звука, ритмичные повторы слов в конце каждой строфы, рефрены. О чем говорит он нам в своей поэме о ветре? Сначала это загадка:

И без дуновенья —
Верить мне осмелься! —
Бейся, мое сердце,
Мое сердце, бейся!

Загадка прояснится, когда он даст название этому стихотворению, написанному в 1920 году, — «Veleta» («Флюгер»). И в самом деле, нет нужды в двигателе-ветре, чтобы затрепетало сердце поэта, забилось до головокружения! Карусель слов, музыки, ритмов, образов. Источник движения — не вне, а в нем самом, он сам — двигатель. Оставив позади скучный труд составления и нанизывания фраз и клише, которыми он пытался поймать, как в силки, свои летучие «впечатления и пейзажи», Федерико почувствовал, что отныне ему нужно научиться отпускать себя на волю. Поэзия должна быть легким опьянением, птичьим щебетом — творческой эйфорией. Он нашел свой путь.

ПОРТРЕТ ВО ВЕСЬ РОСТ

Но ты… и родинки твои
как нежно-бархатные
мушки…

Федерико Гарсиа Лорка

Что представлял собой Федерико физически? Что знаем мы о нем?

На фотографиях мы видим человека среднего роста (как и у Сальвадора Дали, примерно 170 сантиметров), коренастого; держался он всегда прямо, грудью вперед. Родинки на щеках, и одна — на губе. На теле их тоже было очень много, так что он даже, во время своего пребывания в Гаване, сделал операцию по удалению нескольких — из боязни рака. Смуглая кожа, густые брови, волосы черные как смоль — его вполне можно было принять за цыгана, что многие и делали, даже демонстративно, после выхода в свет его «Цыганского романсеро». Черты лица несколько грубоваты, хотя он и походил на свою мать, изящную донью Висенту, — она была так миниатюрна и хрупка, что ее взрослый сын обожал брать ее на руки и убаюкивать словно дитя. Она так и осталась единственной женщиной в его жизни и существом, которое он, по его признанию, любил больше всех. Но в его внешности со временем всё более проявлялись крестьянские черты, унаследованные от отца.

У него был довольно низкий голос; его друг, чилийский дипломат Карлос Морла-Линч так образно описал его: «И вот он заговорил. Голос у него низкий, хрипловато-гулкий, но доносится он не из пещер, а из гротов на морском берегу».

Угловатое тело и неловкая походка. Поэт сам не раз говорил, что ему нелегко ходить, бегать, что он совершенно неспортивен. Любуясь в Нью-Йорке американскими футболистами-великанами, он поделился с родителями в письме: нет, это не для меня, спорт — не по моим способностям. У него было плоскостопие, и было заметно, что он слегка прихрамывает. Насчет последнего некоторые сомневались, — но только не тот благосклонный врач, который, как уже упоминалось, освободил его от военной службы: похоже, одна нога у Федерико действительно была немного короче другой — следствие перенесенной в детстве болезни. Его брат Франсиско отрицал этот факт, но многие другие свидетельства подтверждают наличие этого дефекта.

Неудивительно, что близкие не хотели сознаваться в этом: хромоножка в семье? О нет! Они восхищались им и слишком любили его, чтобы признать за ним хоть малейший недостаток. Некоторые также утверждали, что Федерико-ребенок поздно начал говорить, но, по словам его родных, он, наоборот, рано начал стрекотать как сорока.

Ни один вид спорта не привлекал его. Однажды его отец, стопроцентный андалузец и большой любитель боя быков и верховой езды, посадил его на лошадь. Федерико застыл в седле как статуя, не в состоянии пошевелиться, взяться хотя бы за поводья, чем вызвал насмешки брата и сестер. Но зато сколько прекрасных всадников было потом в его стихах и пьесах — и это был реванш!

Те, кто хорошо его знал, утверждали, что ему трудно было ходить. Тот же Карлос Морла-Линч вспоминал: «Мы продвигаемся вперед. Федерико с трудом волочит непослушную ногу, которая, так сказать, отказывается следовать за ним. Он быстро устает, бедняга Федерико». Со своей стороны могу передать слова тетушки и крестной моей супруги Марии Тюбо (она сопровождала своим пением лекцию о колыбельных песнях, которую читал в Гаване поэт Лорка): «Мы называли его, между собой, хромоножкой». Сам поэт говорил о своем паническом страхе перед автомобилями в Нью-Йорке, так как был не в состоянии быстро перейти улицу с оживленным движением. Кто-то с восторгом смотрел на носящихся повсюду детей, на тореадоров, играющих со смертью, на пловцов, борющихся с волнами, Лорка же был обречен на тишину и покой кабинета. Но он освобождался от этой скованности — своим лихорадочным слогом, неудержимым взлетом своего стиха.

Одевался он обычно небрежно, ходил в стоптанной обуви («Мамочка, — писал он, — вышли мне сто песет, чтобы купить новую пару…»), пренебрегал галстуком или бабочкой. Исключение, конечно, составляли праздники или торжественные мероприятия — тогда он любил поиграть в элегантность. В таких случаях, вероятно, сказывалась в нем страсть к переодеваниям: он был актер в душе, игрок и мистификатор, да еще и с богемными вкусами. Тогда он мог предстать даже красавцем, пустить пыль в глаза — вместо того чтобы изображать босяка и бессребреника. Вспоминали, что он часто отличался необычностью поведения — был нонконформистом. По возвращении с Кубы он щеголял на улицах Гренады в рубашках непривычных для городской среды расцветок, чем щекотал чопорную благопристойность горожан. Он любил вести себя несколько вызывающе, особенно когда уже познал успех как поэт и драматург, — ведь его именем были

названы улицы в Гренаде и родном Фуэнте-Вакеросе, когда в Испании установился республиканский строй. Увидев свое имя напечатанным на театральной афише, он напускал на себя лукаво-скромный вид, так как при этом охотно признавал, что уличная слава неизбежна и даже необходима — чтобы продвигаться дальше в своем деле. И его глаза сияли… Луис Бунюэль оставил нам прекрасное описание: «Блестящий, обворожительный, подчеркнуто элегантный, с безупречным галстуком, со сверкающим взглядом, Федерико привлекал к себе, излучал магнетизм, против которого никто не мог устоять. В его облике не было ничего женоподобного, никакой аффектации. Кстати, он терпеть не мог пародий и шуток на этот счет…»

Таким запомнили его друзья и современники: горящие глаза и глубокий взгляд. Прирожденный обольститель и настоящий мужчина, — несмотря ни на что, элегантный и мужественный, — он никогда не выставлял напоказ своих слабостей.

РОЗА И РЕЗЕДА

Иисус: Я становлюсь человеком и чувствую, как мое сердце расплавляется в языки пламени, а тело преображается в снег…

Федерико Гарсиа Лорка

Религиозные сомнения Федерико уходят корнями в его раннюю юность, когда он весь еще был проникнут набожными молитвами, которые донья Висента заставляла его произносить утром и вечером, доминиканскими мессами, религиозными празднествами и процессиями — всем жизненным укладом своей среды, которая, будучи своеобразно либеральной и открытой прогрессу, подчинялась жестким религиозным схемам.

В юноше зарождаются сексуальные влечения и при этом растет понимание их несообразности религиозным и моральным ограничениям. Эта внутренняя борьба находит себе выход в поэтическом творчестве: в период с восемнадцати до двадцати лет он лихорадочно исписывает бумагу своими первыми стихами. Он отделяет страдающий и любящий образ Христа от того официального католического Бога, который обличает и бичует невинную душу с высоты церковной кафедры. Этот «бог справедливости», этот непреклонный Вседержитель, пишет юный поэт, держит свои творения запертыми в клетке. Властелин и обвинитель людей, он играет и забавляется ими. Без сомнения, Федерико немало раздумывал над пьесами Кальдерона, который, продолжая традицию мыслителей-стоиков, таких как Эпиктет или Марк Аврелий, представлял себе мироздание в виде «грандиозного мирового театра», а Господа — в роли директора труппы и кукловода. И что же тогда остается от свободной человеческой личности? — вопрошал Федерико, и далее следовали пространные рассуждения о свободе воли. И как же быть, размышлял юноша в апогее своих нравственных терзаний, с зовом пола, подверженным анафеме? «Бога любви не существует», — жалуется он и нервно набрасывает свою «мистическую» страницу: «Мы постоянно находимся под грузом страшной угрозы. Рука Господа! Рука Господа! И мы дрожим перед Ним — вместо того чтобы искренне любить Его… любим Его из страха, умоляем Его из страха перед наказаниями, в которые верят некоторые маленькие люди. А когда мы счастливы и вдруг вспоминаем о Нем, — мы опять начинаем дрожать,

потому что Он может разрушить наше счастье в любой момент». Затем он пишет ужасную фразу: «Бог заключил любовь в тюрьму» — и далее разворачивает ее в короткое стихотворение:

Мое сердце бесстыдно, Господь!
Во плоти моей разгорается
нещадное пламя греха,
и море внутри меня
выходит из берегов.
Маяк Твой над ним угас,
и вот уже вместо него —
горит лишь сердце мое!

Федерико вопрошает и бунтует, и в центре этого урагана — проблема пола. Вера языческая в юноше теснит христианство. В конце концов, зачем было создавать пол человека, если потом человека в этом же и обвинять? Но он осуждает не Христа, Который весь есть любовь, а тех, кто полагает, что служит Ему, — католическое духовенство, виновное в том, что «обрезало миру крылья и сделало его идиотским». В самых первых своих стихах Федерико воспевает свои сиротливые желания и невозможность утоления своей жажды любви и наслаждения. Эту «лилию, которую нельзя полить»…

Шестого мая 1920 года Федерико написал маленькую озорную пьесу об августейшем Боге Отце. Он не дал ей названия, но кто-то из критиков потом сочтет нужным озаглавить ее «Иегова». А почему бы и нет? Критики, как известно, любят подменять собой свой «объект», то есть автора, думать и действовать за него. Простим им, ведь никто не застрахован от этого искушения, которое было вызвано всё же огромной симпатией и желанием бережно пройти по следам этого исключительного человека. Эта пьеса была обнаружена в 1996 году и опубликована стараниями Лауры Гарсиа Лорка де лос Риос — племянницы поэта.

Главный герой этой коротенькой пьесы — «бог» в своем обветшалом величии, старый, усталый и утративший вкус к жизни, и автор несколькими беглыми штрихами обрисовывает нам его скучное времяпровождение. Известна была следующая метафора Поля Валери: Бог, уставший от собственного творения, ворочается на своем ложе, зевая, и говорит: «Мне всё это просто приснилось». Стоит ли удивляться, что юный Лорка пошел тем же путем? Кстати, в Мадриде, где он, по всей вероятности, сочинял эту свою пьеску, он не преминул побывать на лекции знаменитого поэта Сета в студенческом городке. Федерико, этому большому

подростку, нужно было как-то преодолеть тот знаменательный период в жизни человека, которому Фрейд дал такое жесткое определение, — «убить отца». И вот наш юный драматург решился свести счеты с религией — своим Сверх-я — и своими детскими верованиями.

Конечно, он был воспитан в религиозной традиции; в детстве и отрочестве он по утрам и вечерам повторял за матерью эту прекрасную, утешительную молитву: «Ангел-хранитель, мой добрый спаситель, меня ты храни все ночи и дни». Но вот, похоже, настал момент стряхнуть с себя «эти пережитки».

В полном соответствии с эстетикой театра марионеток, который он так любил с детства, Федерико в своей пьесе выводит таких же марионеток, которые подчиняются лишь одному правилу игры — как на стрельбище. Бог у него — сварливый старикан (а кто сказал, что Бог — это любовь?[8]), и вся пьеса — это его диалог со старым ангелом с морщинистым лицом и слипшимися крыльями, в декорациях из папье-маше, посреди фруктового рая из фольги. Бог простужен и чихает, так как замерз под холодным душем. Это небезопасно — в его-то возрасте, не так ли? Он вгоняет всех в тоску, но и сам скучает не меньше. Есть такое сочное испанское выражение: «скучать хуже святого» — этот «Иегова» комично так про себя и заявляет. Для юного Лорки святость — синоним скуки, а рай, каким он его видит, жилище этого бога, — ханжество и тоска смертная. Старый ангел старается развлечь бога и предлагает ему трех свежеприбывших девиц-ангелочков: «чем богаты», как говорится, ведь только в аду можно развлечься по-настоящему, в полное удовольствие — но нет, бог не расположен к таким вольностям, и потом у этих девиц наверняка «накрашены губы» — а это первый признак порочности. Федерико, выросший на природе, проявляет здесь свою приверженность ко всему естественному. Даже под пером, на бумаге, женские губы, «измазанные краской», внушают ему отвращение. Можно ли с уверенностью сказать, что его губы уже прижимались к губам женщины? Всё говорит о том, что нет. Вряд ли это могла быть Мария Луиза… или та другая, из его отрочества…

Бог разочарован в своем создании, так как человек оказался слишком умным и оборотистым. Ах, как хороши были огненные времена на Синае, с громом и молнией, и эти простертые в ужасе евреи, и неопалимая купина, но люди изобрели спички — и вот всё уже не то, что было раньше. А этот беспроводной телеграф, который заполняет пространство противными волнами, от которых у него горят уши! Вот он, старичок, вкушает пирожные «безе» — и вдруг такая волна опрокидывает тарелку прямо ему в

лицо, и оно у него всё в креме — как в фильмах Мака Сеннета или Чарли (их Федерико уже видел в Мадриде в синематографе и очень полюбил). Мы видим здесь театр Петрушки в чистом виде или голливудский «slapstick», а этот «бог» — законченное посмешище. Тем более что он жалуется на… собственное бессилие. Он так устал, а надо творить, опять творить, всё время творить — от этого разыгрывается страшная мигрень!.. Остается одно — уничтожить всё человечество. Вот такое сильнодействующее средство. Ба! — говорит ангел, люди больше в тебя не верят, — так что это изменит? У них на все случаи жизни есть порошок аспирина. И вообще, говорит ангел этому простаку богу, прежде чем что-то делать, надо подумать.

Почему бы не посоветоваться с кем-то, достаточно искушенным во зле? И кто может дать на этот счет хороший совет? С Сатаной, например? В ожидании его прихода бог хочет немного развеять скуку и берет почитать книгу Канта. Увы! Бог не знает немецкого языка, да и вообще этого Канта сам бог не в силах понять! Здесь так и виден наш Федерико — весьма посредственный студент на уроках философии и столь же посредственный слушатель философских лекций Ортега-и-Гасета («und Гассета», как называли смеха ради студенты этого великого испанского философа, прослушавшего в Берлине курс Херманна Кохена, — из него он извлек свою основную идею «бунта масс»), — всё это основательно наскучило нашему юному поэту.

Ладно, долой философию — но как быть с испанской мистикой? Ангел протягивает богу книжку самой знаменитой из испанских женщин — Терезы Авильской. Ну ее-то бог хорошо знает, эту скандалистку и малость помешанную, и он осведомляется: «Не она ли заявилась сюда вся всклокоченная и всё спрашивала, куда именно пошел Христос?» Затем следует божественный вердикт: святой Терезе прописан холодный душ. Что до самого Христа, о котором так пеклась святая, то Он находится на небе, но закован в цепи, так как подозревается в безумии. Бог повелевает ангелу: «Присматривай за ним: он может принести нам немало хлопот, причем когда этого меньше всего ожидаешь…» Да, Федерико здесь окончательно распоясался и кощунствует вовсю. Счастье еще, что эта пьеса не стала известной при его жизни!

Как это всё понимать? Федерико исполнилось 22 года; он уехал из Гренады в Мадрид — сменил уютный уголок в кафе «Аламеда» на пивные столичного города, а в них уже бродил крепкий дух бунтарства. Здесь он и освободился от религии. Луис Бунюэль, один из ближайших друзей Лорки, который сам любил называть себя, весьма оригинально, «атеистом благодаря Господу

Богу», нашел очень точное определение для этого бывшего доброго католика: «Федерико не верил в Бога, но сохранял и поддерживал в себе великое художественное чувство религии». И действительно, Лорка как будто иногда возвращается к ней: во время пребывания в Гренаде он даже принимает участие в религиозных процессиях, но у него это скорее театр масок, актерство, в котором нет настоящей веры. Нет, Лорка не верил в Бога, или правильнее будет сказать — он отстранился от всего божественного. При этом он всегда оставался чрезвычайно чувствителен к очарованию ритуала, к театральности католической религии, особенно в родной Андалузии, где Святая неделя, например, являла собой яркое многоцветное действо — захватывающее… ну как коррида, по крайней мере с его точки зрения.

И всё же, когда настанет его смертный час, Федерико отчаянно попытается вспомнить какую-нибудь христианскую молитву…

Я С ТОБОЙ, МАДРИД!

Над живым Парижем
Луна цветет сиренью —
А в мертвых городах
Она всегда желта.

Федерико Гарсиа Лорка

Гренада была душным провинциальным городом, не имеющим ничего общего с той древней столицей, которой он был во времена последнего мавританского короля Андалузии — Боабдила: его еще называли «маленьким королем». На холмах Гренады этот «маленький король» некогда оплакивал утрату столицы своего королевства: «…оплакивал, как женщина, то, что не сумел сохранить за собой, как мужчина», — так повествует легенда, которую Федерико хорошо знал из «Сказок Альгамбры» Вашингтона Ирвинга, как, впрочем, и любой другой житель Гренады. Покидая Гренаду, Лорка с грустью прощался «в ее лице» с той древней столицей Андалузии, которой она некогда была. В одном из своих интервью в 1936 году, незадолго до гибели, он сказал: «Это была катастрофа для Гренады, хотя в учебниках истории об этом пишут обратное. Была утрачена великолепная цивилизация, с ее поэзией, астрономией, архитектурой, с ее уникальной изысканностью — взамен мы сейчас имеем этот бедный, скудный город».

В отличие от Гренады, Мадрид был исключительно привлекателен для тех молодых интеллектуалов, которые питали, как и Федерико, вполне похвальные честолюбивые надежды. Друзья Лорки по «Укромному уголку», особенно Хосе Мора Гварнидо, убеждали его отправиться покорять Мадрид — реализовать себя в полной мере и блистать. Амбиции Федерико разделял с ним и младший из клана Гарсиа Лорка — Франсиско, который станет в Мадриде блестящим студентом факультета права и даже поможет старшему брату пройти по этой стезе: тот юриспруденцией не интересовался и прилежанием не отличался. Именно таким образом старшему всё же удастся получить диплом правоведа и адвоката. Не верится: он мог бы стать *«мэтром* Гарсиа Лорка»… Но каким бы уроном обернулось это для поэзии и театра и какой катастрофой для испанской литературы в целом!

Семейство Гарсиа Лорка придерживалось в политике умеренного либерального правоцентристского направления,

достаточно далекого от сурового духа испанской католической церкви, — притом что детям были даны подчеркнуто благочестивые имена.

Здесь уже упоминался человек, который заметил Федерико еще в Гренаде и затем увлек его за собой, чтобы помочь ему проявить себя в свободной, точнее, либеральной среде, — это был Фернандо де лос Риос. Он позвал своего ученика в Мадрид и помогал ему во всех его начинаниях — поэтических и театральных. Фернандо был верным последователем своего двоюродного деда, тоже знаменитого андалузца, Франсиско Гинеры де лос Риоса, который основал в 1876 году Институт свободного образования. Его внук и духовный наследник Фернандо получил воспитание в русле этой свободной светской педагогики и сам основал в 1880-х годах «передвижные миссии», настоящей целью которых было сокращение влияния церкви в сельских местностях.

Институт свободного образования был учрежден в ответ на изгнание из Мадридского университета преподавателей, которые отказывались подчиниться консервативным требованиям правительства — строить все преподавание на восхвалении католической церкви и его величества Альфонса XII. В результате возникло движение свободомыслящих педагогов, провозгласившее свободу совести, свободу дискуссий, приоритет знания и «идеальное воспитание» в духе Жана Жака Руссо. Позднее Лорка вспомнит эти «передвижные миссии» и создаст по их подобию и с поддержкой Фернандо де лос Риоса свой передвижной театр «Ла Баррака».

В рамках Института свободного образования в начале 1910 учебного года в Мадриде была создана университетская «Резиденция» для студентов — она была призвана заменить прежние семейные пансионы, в которых обычно проживали студенты. Эта «Резиденция» в скором времени приобрела статус настоящего оплота просвещения, что-то вроде утопической «фаланстеры» или Телемского аббатства[9], привлекавшего к себе всех испанских интеллектуалов, замешенных на европейской культуре. В 1919 году Фернандо де лос Риос посодействовал принятию Лорки в эту «Резиденцию». Федерико останется в ней на долгие годы — не как праздный молодой интеллектуал и искатель фортуны, завсегдатай театров, выставок и ночной прожигатель жизни (хотя всё это, естественно, тоже имело место), но с определенной целью — проявить себя как творческую личность. Здесь он заявил о себе с самых первых дней — сначала чтениями под аккомпанемент фортепиано, которые старался устраивать как можно чаще.

Что же представляло собой это место, столь пышно именуемое «Резиденцией»? Ничего похожего на настоящий университетский городок, конечно. Сначала там было не более полутора десятка комнат. Находилась она на окраине города, в северной части Пасео де ла Кастеллана, неподалеку от Национальной библиотеки. Поначалу это было скромное здание, но, с прицелом на перспективу, претендовавшее на роль символа просвещения. «Резиденция» действительно в скором времени расцветет и будет приносить плоды просвещения все 27 лет своего существования — до начала гражданской войны и окончательного ее закрытия.

Вскоре она была перенесена в новое здание, специально построенное для этих целей, — в пределах той же авеню, а именно на площади Сан-Хуан де ла Крус, как бы под покровительством этого великого классического поэта Испании. Именно здесь и будет вызревать авангард литературы и искусств Испании, и среди прочих — такие знаковые фигуры, как Федерико Гарсиа Лорка, Луис Бунюэль и Сальвадор Дали. Полный набор тузов.

Новая «Резиденция», открытая в 1915 году, стояла посреди лесистого покрова Месеты — кастильского плато более 700 метров высотой; с него открывается великолепная панорама на Сьерра-Гвадарраму. На первых порах эта студенческая «обитель» представляла собой лишь три павильона, выстроенных архитектором Антонио Флоресом в неовосточном стиле, — это тоже не могло не привлекать Федерико, выросшего у стен гренадской Альгамбры. Этот ансамбль включал в себя два устремленных ввысь здания, увенчанных башенками с деревянными навесами; в каждом из них — по 24 комнаты. Третье здание, ниже по склону, вмещало не менее пятидесяти комнат, и, кроме административных помещений и столовой, там расположился обширный конференц-зал, в котором суждено было побывать многим выдающимся людям: Ортега-и-Гасету, Мориаку, Унамуно, Эйнштейну, Ле Корбюзье, Арагону, Клоделю, Бергсону, Валери, Уэллсу, Честертону, Блезу Сандраре и Марии Кюри.

В этом зале проходили многочисленные концерты, и в нем за роялем «Плейель» вскоре начнет блистать юный талантливый пианист — наш Федерико. Здесь можно было услышать его учителя и друга Мануэля де Фалью, а также таких знаменитостей, как композиторы Дариус Мило, Морис Равель — о последнем очарованный им юный Лорка писал в своих ранних набросках: «Великий знаток техники; причем он настолько необычен, что в его музыке слышны инструменты, которых в действительности не существует». Бывали здесь композиторы Стравинский, Франсис

Пуленк и знаменитые исполнители: самый известный испанский пианист того времени Рикардо Виньес, клавесинистка Ванда Ландовска, гитарист Андреа Сеговия, который, как мы уже упоминали, время от времени захаживал в «укромный уголок» кафе в Гренаде, — и многие другие виртуозы. Позднее «Резиденция» обрела дополнительных два павильона, выдержанных в том же стиле, но спроектированных уже другим архитектором, Франсиско Луке, — в них размещалось оборудование научных лабораторий.

Заправлял всем в «Резиденции» Альберто Хименес Фрод, уроженец Малаги: он был на 15 лет старше Федерико и являлся убежденным последователем идей Франсиско Гинеры де лос Риоса, то есть чистейшим продуктом Института свободного образования. Он неоднократно бывал в Англии и находился под сильным впечатлением от образцовых английских колледжей — так возник замысел подобного им *испанского* колледжа, который он наконец создал и стал во главе его. Это оказалось делом всей его жизни.

«Residencia de estudiantes» была открыта в 1915 году и названа «Тополиным холмом» — поскольку вокруг нее было высажено много этих деревьев; это наименование она получила с легкой руки Хуана Рамона Хименеса — поэта, влиянием которого будет отмечено всё молодое поколение испанских интеллектуалов — от Лорки до Альберти. Благодаря ему здесь же появилось патио лавров и роз — его и сегодня можно видеть в обновленной «Резиденции».

Великой плодотворной идеей Хименеса Фрода было то, что излишняя специализация в обучении наносит ущерб общей культуре обучаемого, — она свидетельствовала о его мощном даре предвидения: ведь XX и тем более XXI века поражены манией технологий и специализаций, в результате чего человек стал носителем сугубо ограниченной области знания и вся жизнь человечества оказалась отравлена прагматизмом. В тогдашней «Резиденции» студенты разного социального происхождения и разных специальностей должны были дружески общаться друг с другом, обмениваться полученными знаниями, наводить «культурные мосты» — и с этих гуманных позиций противостоять примитивному «эффекту массовости», о котором предупреждал философ Хосе Ортега-и-Гасет. Он сам прослушал просветительский курс у неокантианца Херманна Кохена в Марбурге и оттуда почерпнул идею-предвидение о том, что история в XX веке будет представлять собой «движение масс», или, точнее (и что еще хуже), будет движима определенным соотношением «массы и власть» — в том его виде, каким оно

предстает в основополагающем труде Элиаса Канетти, чье мировоззрение формировалось в этой же школе.

Ортега-и-Гасет издал в 1917 году, в виде периодических публикаций в прессе, два капитальных труда, нацеленных на развитие политического самосознания в Испании: «Испания перевернутая» и «Бунт масс» — их, конечно же, не преминул прочесть и юный Федерико. Хосе Ортега-и-Гасет был членом директората этой самой студенческой «Резиденции», а еще здесь часто бывал другой известный деятель — Мигель де Унанимо, этот блестящий мозг либеральной Испании. Не случайно здесь же, в издательстве «Резиденции», были опубликованы «Размышления о Дон Кихоте» Ортега-и-Гасета и «Эссе» Унанимо. Именно здесь нашла себе оплот прогрессивная мысль Испании — мысль новаторская, европейского образца.

Необходимо отметить еще одну весьма характерную черту: в этой студенческой «Резиденции» не было даже часовни. В то время это было чем-то из ряда вон выходящим и, конечно же, сразу вызвало громы и молнии со стороны церкви на это «нечестивое» место и его директора. Когда же верх взял франкизм, он живо покончил с экспериментами подобного рода.

Несмотря на либеральные тенденции, повседневная жизнь в павильонах «Резиденции» протекала в учебных трудах и в суровой дисциплине. Директор требовал, чтобы во всех помещениях царила стерильная чистота, так что нашему рассеянному Федерико приходилось следить за собой в этом храме учебы, чтобы, не дай бог, не бросить на землю окурок. Это случилось с ним, к его великому стыду, только один раз, и как на грех — под укоризненным взглядом Хименеса Фрода: тот, не говоря ни слова, поднял этот окурок и положил его в урну. Алкоголь был под запретом — увидеть на студенческих столах бутылку вина было немыслимо. Зато чай (английский) лился рекой. Директор-гуманист никогда никого не наказывал — он лишь помогал студентам усвоить то, что является общепринятым, правильным и справедливым. И вся эта жизнь протекала в гармоничном окружении, эмблемой которого служило изображение прекрасного профиля «Белокурого атлета» — скульптуры V века; впоследствии это изображение, символизирующее сам дух «Резиденции», появится на почтовых марках. Это не было случайностью: сам директор, по примеру образцовых британских учебных заведений, всячески поощрял занятия спортом — футболом, теннисом, хоккеем, бегом…

Именно сюда, в Мадрид, в эту идиллию, трудолюбивую и скромную, отправился Лорка весной 1919 года — ему был ровно 21 год. Свободных мест в общежитии «Резиденции» на тот момент

не оказалось, и он вынужден был поселиться в семейном пансионе в центре старого города, но уже к началу учебного года, в октябре, он получил, в виде особого к нему расположения, собственную комнату в «Резиденции». Тогда же он устроил свои литературные чтения под аккомпанемент рояля «Плейель» в новом помещении — недавно построенной аудитории. Он привез сюда, кроме ранних стихов, несколько экземпляров своего первого печатного произведения «Впечатления и пейзажи» — всё это послужило ему на новом месте «визитной карточкой»: он сразу заявил о себе как о поэте и артисте сильной индивидуальности — впрочем, наградой ему было только всеобщее уважение, и ничего более.

Федерико того периода своей жизни предстает перед нами немного неуклюжим, с неловкой походкой, мощной грудной клеткой и широкими плечами, на которых крепко сидит крупная голова; он явный сангвиник. Вот он направляется к группе своих будущих товарищей, горя желанием общаться, подружиться, и еще — убеждать в своих талантах и привлекать симпатию. Ведь до сих пор он был одинок: единственным его настоящим другом был младший брат Франсиско — именно он оставил нам трогательный портрет Федерико — романтика с печальными глазами: «Я вспоминаю… глаза моего брата, первый пушок на его смуглом лице, его темные родинки, затененные блеском белозубой улыбки, — в нем уже начинал проглядывать мужчина…»

Итак, Федерико подходит знакомиться с этими молодыми людьми: они часто собираются компанией в кафе «Гихон», что в двух шагах от парка Ретиро, который также расположен недалеко от «Резиденции». Не имеет смысла называть их всех: далеко не все они значили в жизни Федерико так же много, как вот эти два его новых друга, которые станут важными вехами на пути поэта и окажут большое влияние на всю его жизнь, — сначала Луис Бунюэль, а затем Сальвадор Дали. Вскоре они составят трио неразлучных друзей. Эти трое живут вместе, делятся всем, но главное — каждый из них создает свои оригинальные произведения, которые с одобрением воспринимаются и даже дополняются двумя другими. А затем здесь, в Мадриде, свершится великое дело: Лорка откроет для себя театр — и живой интерес к нему, который Федерико испытывал с самого раннего детства, расцветет наконец в полную силу.

Многие годы спустя испанская столица, воздавая почести своему безвременно погибшему драматургу, воздвигнет памятник Федерико Гарсиа Лорке на площади Санта-Ана — прямо напротив «Театро Эспаньоль».

ШАГ НА ШАТКИЕ ПОДМОСТКИ

Я тебя позабавлю —
стрекозу я поймаю,
и пусть сон навевает
всю ночь напролет…

Федерико Гарсиа Лорка

В юные годы Федерико видел себя музыкантом и полагал свое предназначение в блестящей карьере пианиста-виртуоза и композитора. Впрочем, он и будет всем этим — при случае. Затем он почувствовал в себе призвание писать прозу, а некоторое время спустя ощутил себя поэтом и принялся исписывать стихотворными строками листок за листком. Детство закончилось, пройдет и юность, а вместе с ними уйдет в прошлое игра в кукольный театр и во всё, чем Федерико себя тогда воображал, — не за горами то время, когда он поднимется на настоящую сцену и, после многих перипетий, станет наконец одним из главных драматургов XX века.

Судьбы людские как колоссы на глиняных ногах: иной раз достаточно сдвинуться одной-единственной песчинке, чтобы вся почва под ногами пришла в движение. Так было и в судьбе нашего героя. Сначала впечатлительный ребенок наивно изображал «мессу» перед младшим братишкой и прислугой, «оживлял» картонных кукол и марионеток, которых сам рисовал, и просто рассказывал разные истории ради удовольствия пофантазировать — и вот в один прекрасный день, и даже неожиданно для самого себя, он самым серьезным образом принялся писать текст для театра — так в 1920 году состоялось его первое театральное представление. Произошло некое «переселение души» — и вот уже карты, раскинутые судьбой, разложились, как бы сами собой, в нужную комбинацию.

Конечно, упомянутая «песчинка» судьбы нашлась не на пляже Андалузии: вообще-то самую первую «песчинку» Лорка нашел еще ребенком в том «песке жаркого юга, где цветут белизною камелии» — цветы чистой красоты, несущие умиротворение… Но чтобы вырастить цветы творчества и собрать их в букет славы, нужны были мостовые большого столичного города — Мадрида.

Когда свежеиспеченный кандидат в гении «ступил» на асфальт Мадрида, этот город сразу показался ему родным, и привязанность к нему останется на всю жизнь, а пока его сердце

только полно надежд и в кармане — несколько полезных адресов. Вскоре Федерико познакомился с драматургом Эдуардо Маркина, который устроил ему приглашение в «Атенео», этот центр обмена культурными идеями, — и там состоялось первое чтение его стихов. Но сначала драматург сводил его на представление последней пьесы Хасинто Бенавенте «Людская честь» в театр «Лара». В общем, это была целая культурная программа для молодого честолюбивого провинциала. К тому же честолюбие Федерико было польщено знакомством с этим самым известным испанским драматургом того времени — спустя три года, в 1922-м, Эдуардо Маркина получит Нобелевскую премию по литературе.

Одно доброе знакомство влечет за собой другое — и вот уже наш андалузский Растиньяк отправился с визитом к самому известному тогда поэту Хуану Рамону Хименесу (который, однако, получит свою Нобелевскую премию лишь в 1956 году). Федерико показал ему рекомендательное письмо от Фернандо де лос Риоса и отважился прочесть несколько своих стихов автору неувядаемого шедевра «Платеро и я», где тот ведет диалог со своим ослом. Немного позднее это произведение вызовет шквал насмешек и сарказма со стороны творческого дуэта Дали — Бунюэль: они издевательски заполнят свой первый фильм «Андалузский пес»… скелетами дохлых ослов — чтобы «воздать почести» поэту — «певцу ослов».

Итак, наш Федерико читает свои стихи великому Хуану Рамону: тому 38 лет — он на 17 лет старше Федерико. Хименес, Поэт с большой буквы, только что женился на Зенобии Кампруби, которая станет спутницей всей его жизни, — вот перед этой четой, влюбленной и с удовольствием слушающей стихи о любви, Федерико впервые «заявил о себе миру». Некоторое время спустя Фернандо де лос Риос получил от Хименеса хвалебное письмо о своем протеже: «Ваш поэт прибыл и произвел на меня прекрасное впечатление. Он наделен, кажется, сильным темпераментом и главным качеством поэта — вдохновенностью. Он прочел мне несколько своих композиций — очень красивых, возможно, несколько затянутых, но умение ограничивать себя со временем придет само собой. Я постараюсь не упускать его из виду».

Этот провидческий отзыв стоило процитировать здесь полностью. Хуан Рамон Хименес и стал той «песчинкой», которая перевернула жизнь Федерико, — но не разрушила ее, как это произошло в мифе с колоссом на глиняных ногах, а наоборот, легла в основание будущего монумента поэту и драматургу Лорке — того самого, что стоит сейчас в Мадриде на площади Санта-Ана.

Покоренный талантом молодого человека, поэт пригласил его на одну из презентаций в театр «Эслава», самый интересный тогда в Мадриде, по мнению интеллектуалов, — поскольку авангардный. Там он познакомил Федерико с его директором Грегорио Мартинесом Сиеррой и с примой театра Каталиной Барсена, которая тогда и помыслить не могла, что в следующем году будет играть роль Таракашки в пьесе, написанной этим молодым человеком.

Понадобится немало, и даже много, терпения, чтобы получилась эта первая пьеса Федерико, состоялось это его первое представление: ведь ему пришлось вдруг сменить свою «звездную лиру» на волшебную палочку драматурга. Но чего-чего, а терпения у Грегорио хватало — точнее, это было то особое терпение, которое закаляется в священном огне творчества на театральных подмостках. Плодовитый литератор, директор различных ревю, издатель, драматический актер, руководитель театра и т. д. — этот всеядный человек был особенно падок на новизну. Он приобрел театр «Эслава» в самом центре старого Мадрида в 1916 году и сразу взял на себя смелость поставить — ни много ни мало — самого Ибсена («Кукольный дом»), Дюма-сына («Дама с камелиями») и «Рогоносца» Мануэля де Фальи в числе прочих спектаклей, где предпочтение отдавалось пантомиме, фарсу, музыке и танцам. Он как огня боялся буржуазного «реалистического» театра, напичканного фальшью, и той искусственности в игре актера, когда тот, вопреки правде образа своего персонажа, выкрикивает текст на авансцене — как капрал на плацу.

Предварительное знакомство в Мадриде подготовило и их последующую решающую встречу, которая вскоре состоялась в Гренаде, в театре «Изабелла ла Католика», куда Грегорио Мартинес Сиерра и его труппа были приглашены на праздник Успения Божьей Матери 15 августа 1919 года. В ходе торжеств Федерико читал в театре свои стихи, как это уже было однажды. Он оказался не только талантливым поэтом — он был прирожденный гений сцены, и читал он свои стихи как настоящий актер. В тот вечер Грегорио предложил ему встретиться лично.

Федерико повел Грегорио и его любимую актрису на холмы Гренады, и там, на террасе, висящей над городом, на веранде, обращенной на восток, на чудные красные стены Альгамбры, он читал им свои стихи. В одном из них (оно, к сожалению, не дошло до нас) очень поэтично рассказывалась история любви двух созданий природы: раненая бабочка («mariposa») упала в траву на лугу, и там ее подобрали и спасли тараканы, один из

которых влюбился в прекрасное крылатое создание… но любовь между красотой и уродством невозможна… И потому, когда бабочка вновь обрела крылья, она улетела, покинув бедного маленького таракана. По всей вероятности, Федерико вложил в эту печальную историю столько страсти и силы убеждения (не собственную ли историю пересказал он?), что Грегорио был покорен, а Каталина Барсена, чувствительная душа и талантливейшая актриса, даже расплакалась. В результате Грегорио тут же заказал поэту пьесу на этот сюжет с этими же персонажами и взялся поставить ее на сцене своего театра «Эслава» в Мадриде. Можно представить, что здесь сделалось с Федерико! Он был на седьмом небе от счастья! Он сам почувствовал себя бабочкой, которая обрела крылья и готовилась взлететь. Но… будучи по натуре еще и стрекозой в гораздо большей степени, чем муравьем, — он не торопился засесть за работу.

Грегорио надеялся получить от него пьесу уже к осени, но прождал целый год. Нужно признать, однако, что не лень Федерико была тому виной: всю эту осень он работал с Мануэлем де Фальей над другими проектами. Здесь приходится упомянуть об одном недостатке Федерико: творческая ненасытность всю жизнь толкала его на вынашивание многочисленных проектов, но из огромного их количества осуществлялось слишком мало, да и те — в последний момент и в лихорадочной спешке. Он не работал над своими текстами усидчиво и последовательно: он писал где придется, урывками, оставляя где попало клочки бумаги.

Вернемся к упомянутому совместному проекту поэта и музыканта. Через некоторое время Грегорио начал проявлять нетерпение — это чувствуется уже в первом его письме к Федерико: «Я готов в скором времени взяться за постановку этой чудесной пьесы о “таракашках”. Я говорю Вам об этом, чтобы Вы поскорее взялись за работу — и как можно энергичнее. Принесите мне ее в законченном виде, как только вернетесь в Мадрид».

Затем Грегорио еще и еще подталкивает Федерико к работе и воздействует даже на его окружение, чтобы заставить его работать быстрее. Тщетно. Пьеса не будет поставлена ранее 22 марта 1920 года. Даже название пьесе дал не сам Федерико: он явно охладел к ней и предоставил директору самому придумать для нее название.

Постановка, осуществленная под названием «Колдовство бабочки», была освистана и с треском провалилась: сборище персонажей-насекомых показалось публике странным, а их реплики вызывали только смех. К примеру, появляется на сцене

скорпион и с ходу заявляет, да еще в стихах: «Я проглотил сегодня червяка. Он нежный, сладкий, — просто объеденье». В общем, тут было чем удивить мадридскую публику, даже охочую до авангарда, и вызвать насмешки задних рядов — оттуда кто-то даже бросил в адрес актера: «Опрыскайте его инсектицидом!» Автор явно не угодил публике, и та над ним вволю потешилась. Это и понятно: ведь он попытался ввести высокие чувства в самую неподходящую, приземленную, в прямом смысле, среду. Так, скорпион-обжора заявил, что если он и съел этого червяка-маму, то этим сохранил жизнь ее детеныша, а следующее заявление звучит еще смешнее, чем предыдущее: «Я не съел детеныша, потому что он грудной». На что один из таракашек отвечает высокопарной репликой, которая, как молотком, еще глубже вгоняет гвоздь в крышку гроба на похоронах пьесы: «Не знаешь разве, негодяй, что ты обжорством погубил семью?» Дальше — больше, на это скорпион отвечает ему: «Я в раскаянии ударю себя в грудь, и Святая Тараканша мне простит». Тут же появляется таракашка Сильвия, которая добавляет свою каплю горечи в чашу этой трагедии: «О, бедный червячок — он без матери остался!» Через некоторое время скорпион добавляет еще одну живописную деталь к своей малоаппетитной трапезе: «Она была со сломанною лапкой, и всё же я со вкусом ее съел. Я славно отобедал паучихой!» Этот скорпион, кстати говоря, был точной копией известного персонажа «gracioso» — неизменного шута или слуги-пройдохи в классической комедии Лопе де Веги или Кальдерона, которыми Лорка так восхищался. Что же касается той чудной истории о «невозможной любви», с которой всё и началось, то здесь молодой драматург разразился громогласной репликой, которой позавидовал бы сам Виктор Гюго: «Возможно ль черной грязи родниться с белым снегом?» То есть в пьесе черный тараканчик никак не может жениться на белой бабочке, которой дано здесь, надо признать, поистине дивное определение — «летающий цветок». Не думал ли при этом Федерико о собственном уродстве (таким он себя видел) и не вспоминал ли он, как сам был отвергнут во времена своей юности в Гренаде? Предрекал ли он себе, в форме такого гротеска, всегдашнюю отверженность женщинами? Вполне вероятно.

Уже в этой своей первой пьесе Лорка явно пытался следовать традициям классического театра, как испанского, так и шекспировского: их влияние на Лорку-драматурга оставалось неизменным всю его жизнь. В его драмах нередко проявляется мотив, который так блистательно выражен в тираде шекспировского еврея Шейлока, когда он бросает вызов всеобщему презрению и утверждает свое право быть просто

человеком: «Если вы нас пронзаете — разве не истекаем мы кровью? Если вы нас щекочете — разве мы не смеемся? Если вы нас травите ядом — разве мы не умираем?»

В связи с этой «насекомой» пьесой вспоминается Кафка, который несколько ранее, в 1912 году, написал свою историю о жуке или таракане — в общем, о гадком насекомом, но более человечном, чем иные живые существа, включая самого человека. Парадоксально: Лорка, даже не будучи знакомым с творчеством этого чеха, дал свой вариант его «Метаморфозы».

Итак, первая пьеса обернулась неудачей. Вернее сказать — она выявила наличие таланта, но еще совсем незрелого, еще проникнутого духом детства и игры в куклы. Ее представление, даже с блистательными танцевальными интермедиями в исполнении прекрасной актрисы Ла Архентиниты (с ней Лорка будет дружить всю жизнь, как и с ее возлюбленным, поэтом и тореро Игнасио Санчесом Мехиасом), стало полным провалом. Несмотря на свистки и насмешки, пьеса всё же продержалась в театре четыре вечера подряд — с 22 по 25 мая 1920 года. Отец Федерико, который финансировал это предприятие, был сильно огорчен.

БОЛЕЕ УВЕРЕННЫЙ ШАГ НА ПОДМОСТКИ

Красная нить между пальцами
резала воздух, как рана.

Федерико Гарсиа Лорка

Не тот человек был Федерико, чтобы опустить руки после первого же провала; в глубине души он даже знал, что провал неизбежен; недаром он так неохотно продвигался с написанием пьесы — и только под давлением Грегорио. И в самом деле, эта «насекомая» фантазия была, в сущности, безумным предприятием: ее породило воображение ребенка, игравшего на природе и любившего наблюдать этот крохотный мирок, кишащий среди зелени. Для публики же все эти букашки были сплошным ужасом! Лорке срочно нужно было прийти в себя, и к счастью — идеи просто кишели в его голове. Первая же из этих идей вышла опять-таки из его собственного опыта, давнего и прочного, — из театра марионеток. То есть из того времени, когда он руководил своим кукольным театром и созывал всех домочадцев на спектакли, которые сам сочинял, представлял и пропевал. Его младший брат Франсиско рассказывал потом, что Федерико потратил тогда на этот первый «театр миниатюр» все свои сбережения, для чего ему пришлось разбить свою копилку. Это его капиталовложение явно не прошло даром.

Вполне понятно, почему вторая сочиненная им пьеса называлась «Петрушка с дубиной» — в полном соответствии с французской (лионской) традицией, возникшей веком ранее, и даже с гораздо более давними традициями итальянских марионеток или театра теней «Карагёз» — турецкой марионетки, которая оказала сильное влияние на всё зрелищное искусство Средиземноморья.

Летом 1921 года, как обычно, Федерико проводил каникулы среди своих — в Аскеросе. Всё это время он был одержим идеей во что бы то ни стало сочинить пьесу, которая будет иметь больший успех, чем предыдущая, и компенсирует все его прошлогодние промахи. 2 августа он пишет своему другу Адольфо Салазару, оставшемуся на лето в «Резиденции», о своих усердных занятиях: «Что касается кукольного театра — я взялся

серьезно изучать его. Я расспрашиваю всех, кого можно, — и узнаю много прелестных деталей. Всего этого уже не найдешь сейчас в деревнях, но то, что рассказывают старики, — смешно до упаду. Представь себе одну из сценок: башмачник по прозвищу Пакито-моряк хочет снять мерку с ноги доньи Роситы, а та отказывается — из страха перед Кристобалем, но хитрец Пакито нашептывает ей на ушко: “Росита, чтоб увидеть кончик твоих ног, я готов на всё — и что увижу я тогда?..” Но вот появляется дон Кристобаль — и приканчивает его двумя ударами своей дубинки. Каждый раз, когда этот Геркулес ревности расправляется со своими жертвами, он приговаривает: “Раз-два-три — поскорей умри!” — и за кулисами театрика раздается удар барабана».

Так появилась пьеса Федерико «Трагикомедия дона Кристобаля и Роситы» для кукольного театра, с музыкальными интермедиями, как это было и в его первой пьесе, — потому он и обратился именно к Адольфо Салазару, музыканту и музыковеду. Обращался он и к Мануэлю де Фалье, с которым так ни о чем тогда и не договорился — относительно музыки. (Та же история повторится и с оперой Лорки на тот же сюжет «Лола-комедиантка», которая не слишком заинтересовала Мануэля де Фалью, и сегодня от нее сохранился только маленький отрывок.) Вдохновленный традициями народного театра, Федерико намеревается создать на их основе собственный театр. Однако это ставит перед ним слишком много проблем; новая пьеса будет закончена годом позже и в начале 1924-го представлена Грегорио Мартинесу Сиерре, но не произведет на него большого впечатления: их предыдущее неудачное сотрудничество явно было тому причиной. Пьеса так и не будет поставлена при жизни автора.

Что представляет собой эта «Трагикомедия» и что мы сегодня можем извлечь из нее для понимания личности Лорки и особенностей его театра? Прежде всего интересен ее главный персонаж — энергичная женщина с сильной волей. Так же как уже известная нам «бабочка» заявляла «я хочу летать!» — так и маленькая Росита из «Лолы-комедиантки» заявляет «я хочу замуж» и утверждает, что она уже *выбрала* себе «любовь». Такие женщины — решительные, рассудительные и волевые — проходят через все пьесы Федерико, с первой до последней.

Идея этой кукольной пьесы проста: если любовь и не совсем невозможна, то она обязательно встречает на своем пути множество препятствий. Росита любит Коколиша, бедного молодого человека. Отец же выбирает ей в мужья дона Кристобаля — грубого мужлана, потому что он — богач и может спасти их от разорения. Этот гротескный персонаж горбат

спереди и горбат сзади — как Полишинель, — к тому же жесток, властолюбив и глуп. Персонаж Коколиша тоже овеян гротескным духом театра марионеток: само слово «коколиш» обозначало жаргон итальянских иммигрантов, а итальянский акцент, смеха ради, обычно присутствовал в речи клоунов.

Итак, Росита должна подчиниться воле отца, который бестрепетно намеревается продать ее пузатому богатею. И тут появляется еще один молодой человек, влюбленный в Роситу: он отсутствовал пять лет, потому что хотел повидать мир, прежде чем связать себя супружескими обязательствами. Ему удается поразить кинжалом Кристобаля — и тот, умирая, обнаруживает свою истинную природу марионетки — деревянную голову и набитый ватой живот. «Смотри-ка, — восклицает Коколиш, подойдя к простертому телу, — у него нет крови!» Росита соединяется со своим любимым Коколишем, и на сей раз всё оканчивается хорошо.

Позднее в пьесе «Донья Росита, старая дева» всё обернется по-другому. Ее возлюбленный отправился в обе Америки — повидать мир — и не вернулся, покинув ее, с ее увядшей любовью и разбитым сердцем, в одиночестве на пороге старости. Так уж устроен Федерико: он носит сразу весь свой мир в себе самом, и кончик его пера в любой момент пронзает этот мир насквозь. Так, в ранней пьесе счастливая молодая Росита признаётся своему жениху Коколишу, которому она вскоре будет принадлежать: «У меня такое чувство, будто я цветок, опадающий в твоих руках» — и в этой фразе уже есть предчувствие конца доньи Роситы из последней пьесы — покинутой, поблекшей, оплакивающей свою увядшую жизнь. Перед закрытием занавеса старая дева (ее жизнь неизменно сопоставляется в пьесе с жизнью увядающей розы) скажет о цветке и о себе: «В час, когда ночь придет, тихо смерть ее заберет…»

Федерико позаимствовал своих персонажей и «пружины» действия у народного театра марионеток и создал свою комедию-гротеск. Спустя девять лет Федерико перепишет ее в сокращенном варианте для театра марионеток в Буэнос-Айресе: это представление состоится в 1934 году под названием «Трагикомедия о доне Кристобале»; он сам будет там кукловодом. Детская «кукольная» страсть Федерико останется в нем на всю жизнь, — но в своем «большом театре» Лорка сумеет освободиться от фарса, от марионеточности — и показать на театральной сцене подлинный образ жизни как она есть, с персонажами из плоти и крови, выкрикивающими свою правду, вопящими о ней…

Между тем Федерико, чтобы искупить свои предшествующие

неудачи, вынашивает очередную гениальную идею — написать патриотическую пьесу о народной героине Мариане Пинеде. Идея и название возникли из его собственной пьесы «Трагикомедия о доне Кристобале» — там Росита восклицала: «Всё погибло! Я принимаю страдания, как Мариана Пинеда — мученица свободы. Венчаясь со смертью, она надела на шею железное ожерелье…» «Трагикомедия о доне Кристобале» была написана в 1922 году, а несколько месяцев спустя, в июне 1923 года, Лорка сообщал своему другу Гальего Бурину: «У меня есть замысел создать большую театральную пьесу-балладу о Мариане Пинеде… Он заключается в том, чтобы представить на сцене последние дни жизни этой героини Гренады». Но Федерико понадобится еще четыре года, чтобы написать ее, затем представить на сцене и добиться, наконец, заслуженной славы. Так, «под руку» с «Марианой Пинедой», свершится его триумфальное вхождение в мир театра.

Чем объяснялась такая длительная задержка на подступах к славе? Причина была в том, что в Испании в это время произошел государственный переворот генерала Примо де Риверы: он воспользовался ослаблением монархии из-за «катастрофы Аннуаля» в Марокко, из-за восстания Абд аль-Крима, — и захватил власть с малодушного попустительства Альфонса XIII. Взяв себе за образец итальянский фашизм Муссолини, генерал де Ривера находился у власти в течение семи лет — с 1923 года по 1930-й — и, соответственно, установил режим строжайшей цензуры, который, конечно, не благоприятствовал созреванию свободолюбивого таланта Лорки. К тому же, когда пьеса была написана, она «споткнулась» о застарелое недоверие Грегорио Мартинеса Сиерры, хотя он и с воодушевлением приветствовал новое направление в театральном творчестве Лорки. Да и как можно было воздать почести великой фигуре андалузского сопротивления Мариане Пинеде, когда в полном расцвете был режим генерала Риверы (кстати, тоже андалузца)? «Мученица свободы», как называл Мариану автор, не могла исповедовать свою веру и провозглашать свой бунт во всеуслышание — на театральных подмостках: это неизбежно задело бы фашистские социальные амбиции и авторитарные претензии действующего режима. Федерико несколько раз будет переписывать пьесу, переделывать ее — чтобы создать наконец тот вариант, который окажется приемлем для большой актрисы и его будущего большого друга — каталонки Маргариты Ксиргу.

Поддержка «каталонской партии» сыграла в этом деле решающую роль. Лорка прочел третий вариант пьесы в апреле 1925 года в доме семейства Дали. Затем он читал ее в Фигересе

перед многочисленной публикой — и местная пресса отозвалась о ней с одобрением. Тогда же, в апреле, он устроил ее публичное чтение в «Атенео» Барселоны перед группой друзей, среди которых был Сальвадор Дали. Именно тогда Маргарита Ксиргу — после нескольких месяцев колебаний и уклончивого выжидания, истощившего нервы Лорки, — объединила всю артистическую элиту Каталонии в поддержку этого молодого таланта. Репетиции начались 13 февраля следующего года. В это время Сальвадор Дали пишет эскизы и картоны — это будут декорации к первой большой пьесе его друга Федерико. 24 июня 1927 года состоялось первое из четырех представлений пьесы, прошедших в театре «Гойя» в Барселоне. Затем вершиной триумфа молодого драматурга стала постановка этой пьесы в театре «Фонтальба» в Мадриде 12 октября 1927 года; всего там было дано десять представлений. На этот раз Федерико Гарсиа Лорка был признан испанским драматургом.

Трудно даже представить себе произведение более далекое от предыдущих фарсов и марионеточных спектаклей, чем эта пьеса Федерико. Это чистая апологетика: Лорка превозносит здесь героический и бунтарский образ Марианы Пинеды — единственной женщины Гренады, которая была казнена из-за своих политических убеждений. Вот только… ее реальная история приобрела у Федерико совсем иной оборот: она умирает не в сражении и не в политических битвах, а из-за любви — она, не знавшая в жизни ничего, кроме невзгод и презрения. Мариана была первой из трагических женских фигур театра Лорки. Ее образ в этой пьесе, с подзаголовком «Народная баллада в трех картинах», был почерпнут из самых глубин народной памяти Гренады: Федерико хорошо помнил куплет, который много раз слышал на улицах и наверняка сам распевал со своими маленькими товарищами. Он-то и звучит в начале и в конце его драмы:

О, печальный день Гренады —
льют в ней слезы даже камни:
Мариана будет казнена —
не смогла предать она.

Автор уводит нас из области истории в страну легенд и поэзии: настоящая Мариана была вдовой народного героя-либерала и сама боролась против абсолютизма Фердинанда VII (его тираническое правление в Испании установилось с 1814 года): она держала связь с лидерами либерального движения — арестованными или преследуемыми. Либералы сражались за

восстановление Конституции, принятой в Кадиксе в 1812 году, по которой предполагалось сделать монархию конституционной и либеральной. Когда двоюродный брат Марианы, Сотомайор, был приговорен к смерти за участие в заговоре против короля, она помогла ему бежать из тюрьмы в Гренаде, передав ему монашеское одеяние. И еще она своими руками вышила на флаге девиз «Справедливость, Свобода, Равенство». Ее арестовали, бросили в тюрьму; начальник полиции пытался выведать у нее имена ее соратников, но тщетно: она хранила молчание и предпочла умереть на эшафоте. Сразу после смерти Мариана Пинеда стала символом борьбы за свободу. Лорка взял главное в этом историческом образе, но в остальном обошелся вольно с исторической достоверностью и построил на ней историю любви: до самого конца Мариана не перестает верить, что ее возлюбленный, которому она помогла бежать, придет освободить ее — но напрасно: у него и без того хватает забот, в том числе и о своей собственной безопасности. И Мариана умирает — от любви и отчаяния.

Традиционная схема любой пасторальной истории была такова: А любит Б, а Б любит В, то есть каждый из них любит другого, который, в свою очередь, любит другого. Так и Мариана влюблена в Педро и несчастна в этой любви, а ее любит Фернандо, который помогает ей в делах конспирации, — но она не любит его, потому что любит другого! Педро спасся из тюрьмы благодаря Мариане и нашел убежище в Англии; она же будет казнена, потому что не захочет раскрыть его местонахождение — ради сохранения его и своего доброго имени и доброго имени детей. Напрасно Фернандо пытается образумить ее — у обоих сердца разбиты, и в устах Марианы дважды звучит этот рефрен: «Любовь, любовь, любовь, — ты одиночество навеки!..»

Первая драма Федерико построена на историческом сюжете, но в ней он говорит и о себе — и так будет всегда: о невозможности счастливой любви и горьком одиночестве. Казалось бы, эта его драма должна была стать сугубо политической пьесой — кстати, многие на это и рассчитывали в те времена военной диктатуры. Однако получилась драма страстей, трагедия любви. Страстью проникнута даже сцена с начальником полиции: он пытается склонить Мариану к предательству и для этого кладет на чашу весов свою любовь к ней — вернее, плотское желание. Эта сцена — шантажа любовью — напоминает знаменитый обмен репликами между Скарпиа и Флорией в драме Скриба «Тоска», которая потом стала оперой Пуччини.

Стала ли пьеса хуже оттого, что в ней мало политики? И с какой стати было требовать от Федерико героики и четкой политической позиции, если в нем самом никогда не было политической жилки? Надо принимать эту пьесу такой, как она есть, и отнести ее, как и все последующие пьесы Лорки, к портретной галерее женщин, великих в любви, но обманутых в своих надеждах и несчастных: это его Башмачница, невеста из «Кровавой свадьбы», Йерма, Росита, дочери Бернарды Альбы…

КОЛДОВСКАЯ ЛЮБОВЬ

Вздох короля Боабдила,
Влившийся в музыку Фальи…

(Из письма Федерико Гарсиа Лорки — Мануэлю де Фалье)

Сам город Гренада был населен «классической» испанской буржуазией — здравомыслящей и законопослушной, — Лорка считал ее «худшей буржуазией Испании» и прямо заявлял об этом. А вот цыганский мир, сгрудившийся на холме в квартале Альбайсин и в гористом лабиринте Сакромонте, был совсем иным и таил в себе неодолимое очарование для многих творческих личностей Гренады. Федерико тоже принадлежал к ним, так же как и его старший друг композитор Мануэль де Фалья — он приобретет мировую славу благодаря своей знаменитой «Колдовской любви», которая обошла весь мир и продолжает кружить голову нам, сегодняшним…

Федерико был балованным любимым сыном в семье землевладельческой элиты Ла-Веги, и он мог позволить себе пуститься на поиски иных сфер, чтобы вольной птицей расправить там крылья своего вдохновения. Сначала это был интерес к своим еврейским корням — действительным или предполагаемым — со стороны матери, доньи Висенты. Затем — убежденность в примеси цыганской крови в своих жилах андалузца. В действительности же это была такая особая позиция интеллектуала и художника, которая не замедлила сказаться на его творчестве: двумя важнейшими вехами в нем стали «Поэма о канте хондо» (1921) и «Цыганское романсеро» (1928). Впоследствии он преодолеет эту цыганскую «национальную ограниченность» (кстати, произвольно ему приписанную) и сумеет выйти за пределы своего местнического «андалузизма». В конце концов игра в них ему наскучит, и он перевернет эту страницу своей жизни.

Но пока, охваченный юношеским энтузиазмом, вместе с друзьями по «Укромному уголку», Федерико погружен в пение и гитарный звон мира фламенко, в андалузский фольклор, который он превозносит и в сотрудничестве с Мануэлем стремится «изобрести» заново в своем творчестве. Он скрупулезно записывает слова и ноты, но потом сам делает аранжировки

песен, собранных им. Отсюда понятно, почему испанский писатель Рамон Х. Сендер впоследствии назовет этот благородный труд «*фольклоркизмом*» — сегодня мы можем оценить его благодаря единственному диску с записями, которые остались нам от Федерико: он сам аккомпанирует на пианино дивному пению Ла Архентиниты.

Эти чудесные песни Андалузии Федерико еще в детстве слышал из уст своего отца и тетушки Исабель, которые замечательно пели их, мастерски аккомпанируя себе на гитаре.

Давайте заглянем в маленькую таверну у стен Альгамбры: мы застаем там восторженных юношей, внимающих песням «канте хондо» в исполнении Полинарио, хозяина этого заведения, и его сына — гитариста фламенко. В этом узком кругу, собирающемся здесь каждый вечер 1921 года, мы видим и Мануэля де Фалью. Лорка внимательно вслушивается в народные песни (с конца XIX века интерес к фольклору стал культурным императивом по всей Европе — достаточно вспомнить братьев Гримм), и его приводит в восторг любой гитарный аккорд, который не вписывается в каноны западной музыкальной культуры. Он понимает, что имеет дело с совершенно оригинальным музыкальным наследием, и считает своим долгом его разрабатывать и распространять. И Федерико берется за эту двойную задачу: прежде всего, сделать сокровища андалузской культуры достоянием всей Испании, а затем — известными всему миру и потом самому черпать вдохновение из этой сокровищницы, чтобы создать — так и будет — свои самые прекрасные и знаменитые поэмы.

На этих музыкальных посиделках и родился большой проект — конкурс «Канте хондо»: он состоялся 13 и 14 июня 1922 года в Гренаде во время традиционных религиозных празднеств. Проходил он на фоне грандиозной декорации, которой была сама Альгамбра, на площади Альхибес, между арабской крепостью Алькасаба и дворцом Карла V. Похоже, что это была совместная инициатива Лорки и Мануэля де Фальи. Мануэль уже давно увлекся музыкой фламенко и вообще культурой испанских цыган. Еще в 1905 году он дал в Гренаде свою оперу «Короткая жизнь», а в 1915 году — прямо в садах Хенералифе, еще толком не зная города, — исполнил первую из своих «Ночей в садах Испании». Де Фалья, так же как и Лорка, с детства впитал в себя народные песни Андалузии, которые слышал от домашних слуг.

Мануэль де Фалья познакомился с Лоркой в 1919 году, во время одного из своих визитов в Гренаду, в которой он потом будет жить постоянно; затем встречался с ним в Мадриде — этот город определенно сыграл решающую роль в судьбе поэта. Композитор был на 22 года старше Федерико, но их

артистические души сразу ощутили взаимное притяжение, и разница в возрасте не помешала им стать верными друзьями. Дон Мануэль называл Федерико «дорогой сын», и Федерико действительно испытывал к нему нежные сыновние чувства. Он покорил душу великого музыканта еще во время одного из посещений Мануэля в его «carmen», когда блестяще исполнил на пианино прелюдию Дебюсси: этим композитором де Фалья восхищался и не раз встречался с ним в течение тех семи лет, которые провел в Париже.

В преддверии праздника Мануэль де Фалья опубликовал информационную брошюру «Cante jondo», а Лорка, в свою очередь, прочел в «Артистическом центре» Гренады 19 февраля 1922 года целую лекцию на тему «Историческая и художественная ценность народного андалузского песенного жанра Cante Jondo». В этой лекции Федерико неоднократно использовал записи, подготовленные Мануэлем для издания упомянутой брошюры.

Что же такое это «cante jondo»? Толкований было много, и многое было написано об этой музыкальной форме — квинтэссенции народной культуры Андалузии. Что касается самого слова, то некоторые считали его цыганским вариантом произнесения «cante hondo», то есть «глубокое пение», — эта гипотеза вполне правдоподобна, но не является исчерпывающей. Иные делали предположение о еврейском происхождении «cante jondo»: слово «jondo» вполне могло быть измененным написанием еврейского «yom tov», что означает «день праздника», и тогда «cante jondo» было бы чем-то вроде литургической музыки для религиозных празднеств. По мнению многих, она таковой и была. Особенно это заметно в «saeta» — характерном напеве во время праздничных процессий Святой недели, который, в свою очередь, содержит в себе некоторые певческие интонации, типичные для синагог древнего Магриба[10]. Это сходство неоднократно было замечено на обширной территории (особенно в Греции и Турции) расселения сефардов — испанских евреев — после их изгнания из Испании в 1492 году. Таковы были наблюдения некоторых современников Лорки, в частности исследователя Гильермо Диас-Плаха, который и выдвинул гипотезу еврейского происхождения «cante jondo».

Федерико отмечал различия между этими двумя жанрами — «канте хондо» и фламенко. Фламенко — это сравнительно новый жанр народного музыкального искусства, и, на его взгляд, «сниженный», упрощенный, — тогда как «канте хондо» — жанр старый, более чистая форма древнего напева, почерпнутого, по его мнению, из разных источников. Это был византийский распев, заимствованный испанской церковью во времена визиготов;

музыка индусов, принесенная сюда цыганами, бежавшими из Индии от зверств Тамерлана в 1400 году; арабская музыка, проникшая в Испанию вместе с набегами сарацинов. В общем, Андалузия стала горнилом, в котором переплавились вместе все эти влияния, что и вылилось в столь самобытную музыкальную форму, — не случайно она вызвала такой живой интерес в начале XX века.

Лорка, как известно, был знатоком истории музыки, и он не раз упоминал, что такие великие композиторы, как русский Глинка и француз Дебюсси, многим обязаны своему открытию андалузского музыкального фольклора. Состоялись бы такие произведения, как «Шахерезада» Римского-Корсакова и «Иберия» Дебюсси, — если бы их авторы не были знакомы с «cante jondo»? Вся музыкальная Европа начала XX века оказалась под испанским влиянием. Ему мы обязаны не только самой знаменитой в мире оперой — «Кармен» Бизе, но и такими великими произведениями, для оркестра или сольного пения, как «Испанская симфония» Эдварда Лало, «Цыганка» Равеля, «Концерт для скрипки» Сибелиуса.

Вернемся к Лорке. В лихорадке тех праздничных приготовлений, за две недели, он создал одно из самых блистательных своих произведений — небольшой сборник стихов, коротких и вдохновенных, которые он объединил под названием «Поэма о канте хондо». Она была опубликована гораздо позднее, в 1931 году, но появилась именно здесь, в Гренаде, в предпраздничной суете и воодушевлении. И она явно заслуживает некоторого анализа.

Мы уже говорили о том, что переход от прозы к поэзии у Лорки совершился под знаком отказа от всей той мишуры, которая отягощала собой испанскую литературу того времени: пустой риторики и цветистого многословия. Федерико чувствовал: пришло время покончить с трескучими фразами и балетными па! Поэзия — это всплеск и крик. Именно этим сразу захватила и очаровала Федерико музыка — «cante jondo»: скупость в словах, вместо которых — зов сердца. Любое пение фламенко начинается с этого «ай-ай-ай» — долгого, с модуляциями и фиоритурами, но это не столько жалоба, как это часто принято думать, сколько проба голоса и призыв к слушателям. Этот острый, пронзительный крик собирает слушателей вокруг певца, захватывает их, подчиняет, парализует — чтобы они вслушались и вдумались в то, что последует.

В первой же строфе «Поэмы канте хондо» тоже звучит повторяющийся рефрен-крик:

Ай! Любовь, что рождается в небе!
Ай! Любовь, что была без возврата!

У Лорки это испанское «Ай!» именно жалоба — ведь сам поэт, обращаясь к слушателям той своей лекции, признался, что принадлежит к «народу печальному, народу экзальтированному». Сначала, в «Маленькой балладе о трех реках», величию Гвадалквивира противопоставлены две речки, берущие истоки в Гренаде, — это Гениль и Дауро: одна течет «кровью, другая — слезами». Странное, мистическое видение у поэта, который через 15 лет тоже истечет кровью — и случится это у «фонтана слез»…

Эти поэмы, в которых ищет своего выражения самая суть андалузской души, сначала дарят нам яркие картины природы: оливы, лавры, розы и кипарисы — это изобилие Андалузии; «жгучий южный песок» и жажда его белых камелий, «горизонт без света» и черные шали — это ее пустынность и засуха. В сущности же, это разные проекции души самого поэта. С одной стороны, Федерико — человек-изобилие, наделенный дарованиями, переполненный жизнью, теплом и воодушевлением, чарующий всех, кто его окружает. С другой стороны, это беспокойный юноша, подавленный своей неспособностью наслаждаться плотским миром: ему суждено упиваться собственной обездоленностью, бесплодием своего тела — он будет предаваться этому тоскливому чувству в образах женщин, осужденных на бездетность или монастырь, — в женщинах его пьес.

В этих «канте хондо», которые он собирает и преподносит слушателям, с огромной силой выражено то, что он называет «жалобой Андалузии»: это и тишина, что «обегает волною» ее долины, и рыдание гитары — «гитара начинает всхлипом». Французский поэт Луи Арагон, тоже очарованный Испанией, и особенно — Испанией мавров, андалузской Испанией, сумеет в своем гениальном заимствовании передать самый дух поэзии Лорки: это будет самая знаменитая его поэма «Счастливой любви не бывает»: «Сколько нужно рыданий, чтоб гитара запела?»

В том же 1921 году, когда Федерико с таким горячим интересом обратился к самым истокам андалузской души, он и сам серьезно занялся игрой на гитаре. Он чувствовал в себе гены своих предков, которые прекрасно пели и играли на этом инструменте, — взять хотя бы дядюшку Бальдомеро, которого он еще хорошо помнил. У Федерико, при его-то тяжелых ногах и неуклюжей походке, — оказались на удивление чуткие и ловкие руки, и пальцы просто летали по клавишам пианино и грифу

гитары. Зажав свой инструмент между ногами, он ласкал его, как недоступную ему прекрасную цыганку — вроде той, что испускает свой крик-стрелу — «saeta» — в процессии, посвященной Страданиям Христа. Испанская церковь чтит Деву Страдающую, с сердцем, пронзенным семью стрелами, — и Федерико тоже живет, «с сердцем, израненным пятью клинками», — это его пять жестких пальцев, которые умеют извлечь настоящий крик, жалобу и слезы из инструмента, ставшего символом фламенко.

Цыган — загадочная личность, пришедшая издалека, из Индии, которую он покинул, спасаясь от безжалостных копыт коней Тимур-Ланга (Тамерлана); пришел он сначала в Египет, где и получил свое именование «гитано», которое явно произошло от «египтано», египтянин; а цыганку, «гитану», Египет назвал другим словом этого же корня — «джипси». Потому Лорка с удовольствием именовал гениального исполнителя «канте хондо» Мануэля Торреса, которым он восхищался и которому посвятил свои «Виньетки в духе фламенко», — «артистом из династии фараонов». Сколько тайн в этом слове — «цыган», сколько судеб и драм! Отчего «плачет о далеком» гитара и «цыган вспоминает дальние страны»? Эти «мрачные лучники», идущие в процессии по улицам Севильи на Святой неделе, и есть те странники, покинувшие далекую родину: это они «пришли с тоской из дальних стран».

«Дальние страны» с их тоской — не абстрактный образ, это опять-таки внутренний мир самого поэта, и он выражает его четырьмя «эпохами»: они представлены в его поэме четырьмя основными формами «канте хондо».

Сначала это «сегирийя» — образ цыганки Фараоны: она движется, как сомнамбула, в каком-то своем непостижимом ритме, в пустыне своего надломленного голоса, и замолкает среди черных мотыльков — это музыканты в трауре, оплакивающие печали «краткой жизни» (так вспоминал о своем впечатлении Мануэль де Фалья). Напомним, что «Короткая жизнь», первое из больших произведений композитора, была написана тоже в Гренаде, но задолго до того конкурса «Канте хондо», состоявшегося в июне 1922 года.

Затем идет «солеа» («одиночество») — это «жалоба Андалузии»: она как «кинжал, как солнечный луч, пожаром сжигающий жуткую землю». «No, no me lo claves, no!» — это крик боли, это как вопль самого поэта перед своим убийцей, который настигнет-таки его через 15 лет. Это еще и одинокая слеза в конце ночи и кошмара — когда наконец зазвонили «рассветные колокола Гренады» тем самым оглушительным перезвоном, который введен Мануэлем де Фальей в последние аккорды его

«Колдовской любви».

Третья «фигура» «канте хондо» — та самая «saeta», стрела, выпущенная голосом, пронзительный крик в процессии на Святой неделе, посвященной Деве, потерявшей Своего Сына («Смуглый Христос, ушедший от лилий Израиля к милой гвоздике Испании»…).

И наконец — «петенера»: андалузская женщина, в жилах которой течет кровь цыганки, мавританки и еврейки. «Ты куда идешь, красавица еврейка?» — поется в народной «copla». «Я ищу Ребекко, — того, из синагоги…» Несомненно, это далекое прошлое, возвращенное к жизни ностальгией по нему, навсегда зачаровало душу ребенка из Ла-Веги. В «малагийском» ритме гитары «рвется рыданье погибших душ из розетки круглого рта». А затем Ла Петенера, архетип Цыганки, умирает… Не было такого цыганского праздника, на котором не оплакивалось бы погребение Ла Петенеры («В древних желтых башнях — звон стекла; в пыльном вихре ветра — призрак корабля…»). О каком корабле говорит здесь Лорка?

О том корабле изгнания, чей форштевень режет струны-волны и исторгает из них эти слезы и жалобы. Здесь Федерико, так же как его учитель и друг Мануэль де Фалья, дарит нам в кратких, мощных, горящих строках всю свою Андалузию, идеальную и мифическую. Ею он вскоре напитает свою самую совершенную, самую знаменитую поэму — «Цыганское романсеро».

ПЕСНЬ ОБ АНДАЛУЗИИ

На этой песенной земле,
на ее черной наковальне,
мы раскаляем докрасна луну.

Федерико Гарсиа Лорка

Год 1928-й стал знаменательным в жизни Федерико. Летом он опубликовал «Цыганское романсеро» — самое успешное его произведение, которое ему самому нравилось больше всего и которое вскоре принесет ему — и надолго — оглушительную славу. Этот поэтический сборник назывался сначала «Primer romancero gitano» и был издан в «Revista de Occidente», которым руководил философ Хосе Ортега-и-Гасет. В интеллектуальных кругах Испании это издательство считалось надежным трамплином и визитной карточкой начинающих дарований. Книга Лорки была исключительно тепло встречена интеллектуалами, да и всеми вообще. Первый тираж в 3500 экземпляров был раскуплен за несколько дней. Наконец-то вот она — слава!

Откуда взялось это название — «романсеро»? Испанское слово «романс» не имеет ничего общего с нашим «романсом» — мелодичной песней любовного содержания. В Испании оно когда-то означало поэму, написанную на «романском» (то есть нелатинском) языке. В те давние времена испанский язык еще только формировался как самостоятельный, отделяясь от латыни (так называемой вульгарной латыни), и заметнее всего этот процесс шел в стихотворных текстах. Окончательное размежевание этих двух языков произошло в «cantare de gesta»; классическим образцом этого жанра стала позднее поэма Сида — «Poema de mio Cid». Самые известные испанские «романсы» XV века воспевают великие события испанской истории и Реконкисту[11] через образы героев — Сида, Бернардо дель Карпио, Инфантов де Лара и знаменитых мавров («Abenamar, Abenamar moro de la moreria», — поется в одном из самых известных романсов). Эти произведения были навеяны эпическими событиями и историями несчастной любви (само собой разумеется) и написаны были обычно восьмисложным стихом с консонансами в каждых двух строках. Первоначально они создавались для пения. Жанр «романса» издавна

использовался в испанской поэзии и дожил до наших дней; в XX веке блестящие его образцы были созданы двумя самыми большими поэтами своего времени — Антонио Мачадо и Лоркой. Позднее, на сцене своего театра «Ла Баррака» Лорка будет читать шедевр Мачадо — «La Tierra de Alvargonzalez», а потом, если его попросят, и один из своих «цыганских романсов», столь высоко оцененных всеми.

Продолжая традиции великой испанской литературы, которой он восторгался, Федерико создал эпопею Андалузии, сочетающую в себе повествовательность и лиризм, и назвал ее «Цыганское романсеро». Она состоит из восемнадцати поэм, содержащих в целом более тысячи строк. Рисунок обложки Лорка создал сам: буквы названия тщательно выписаны красной тушью; над ними изображен горшок — знаменитый андалузский «bucaro», из которого тянутся вверх три тонких стебля с тремя подсолнухами — но в виде трех черных солнц, которые создают выразительный образ засухи и скудости. На изображение горшка накладываются очертания карты Испании, испещренной красными точками — как капельками крови. Одним словом, это яркая картина многострадальной Андалузии, да и всей Испании, и она очень далека от расхожего образа красочной «fiesta gitana» для туристов — с обязательной испанской фольклорной «пандерета» (тамбурином). Образы на обложке настраивают читателя на серьезный лад: его приглашают войти в исторический мир Андалузии. И в то же время этот красно-черный рисунок пером несет в себе что-то наивное, почти детское: ведь сам поэт, которому не было еще и тридцати, по-прежнему хранил в себе образы и фантазии своей беспокойной юности.

Федерико вынашивал это произведение в течение пяти лет; он рассказал об этом своем замысле еще весной 1923 года в письме, отправленном из Гренады другу и наставнику Мельчору Фернандесу Альмагро: «Я хотел бы создать произведение высокое и спокойное: я напишу “романсы” с прудами, горами и звездами; это должно быть создание таинственное и чистое, каким бывает цветок: он весь — в своем запахе. Я введу в свою поэзию тени арабских девочек, играющих на деревенских улицах, и в рощах моей лирики хочу уловить слухом идеальные образы старинных народных песен… Я создам произведение народное и совершенно андалузское».

Лорка употребил здесь слово «андалузское», а не «цыганское». Почему же потом он выбрал для своего «Романсеро» это название, которое прилипло к нему самому настолько, что некоторые люди, особенно за границей, будут принимать его за

настоящего цыгана, воспевшего свой народ? Если мы внимательно прочтем эти поэмы, мы увидим, что в них живут только цыгане. Поэту Лорке, человеку щедрой души, необходимо было броское название, которое «искупило» бы несправедливость истории по отношению к этому вольному народу: он восхищался им, живя в буржуазной, мещанской Гренаде, — ведь там, на другом берегу реки, в пещерках Сакромонте, жил целый народ, пришедший издалека, со своей музыкой, песнями, нарядами и обычаями. Цыгане в его поэмах являются и живописной декорацией, и главными действующими лицами, и вызывающими сочувствие жертвами, и славными героями.

Федерико-поэт отождествлял себя с этим миром.

Как известно, ему нравилось пририсовывать «египетскую ветвь» к своему генеалогическому древу, но он и просто любит побыть среди них, на этом холме за рекой, который свысока и насмешливо посматривает на мостовые буржуазной Гренады. Здесь столько красивых молодых людей с оливковым цветом лица — Федерико с восторгом представляет, как будет описывать их в своих стихах. Итак, решено: из них он «нанижет четки» прекрасных строк — напишет большую поэму, эпическую и лирическую одновременно, прославляя их красоту, воспевая их великолепие и нищету и главное — зов их горячих тел.

Заглянем в эту прекрасную книгу, капитальное его творение, которое очаровало собой весь свой век и продолжает привлекать нас. В ней есть самые разные образы: маленькая цыганка, убегающая от ветра — этого злого, противного сатира, который задирает ей юбку и преследует своей «раскаленной шпагой»; монахиня-цыганка, сдержанная и скромная, чья красота подобна образку, заложенному между страницами молитвенника; есть и молодой цыган, красивый как бог, который будет арестован, а потом погибнет в драке; и над всеми — образ прекрасной женщины, которой владеет молодой цыган — как чутким музыкальным инструментом, послушным только ему одному.

Задержимся немного на самой знаменитой поэме «La Casada infiel» («Неверная жена») — во Франции, например, любой интересующийся Испанией должен был знать ее наизусть. Ее «заездили», как любимую пластинку, еще при жизни поэта и даже замучили этим его: где бы он ни появлялся, его просили прочесть эту поэму. В чем же ее очарование? В ней повествуется о «неверной женщине» (так было переведено ее название во французском издательстве «Плеяда», и это «смягченное» название поначалу прикрывает то обстоятельство, что женщина-то была замужем и изменила не как-то вообще, а конкретно — своему мужу; в самой же поэме это «соблюдение приличий» сразу

разметено в пух и прах!). Она встречает молодого цыгана, который, приняв ее за незамужнюю, уводит ее на любовное свидание к реке. Следует безумная ночь объятий, два тела истощают себя в огне пожирающей их неслыханной страсти. Потом молодой цыган дарит своей случайной возлюбленной красивую шкатулку для шитья, но, когда женщина признаётся ему, что она замужем, ее любовник — который будто только этого и ждал — тут же вновь обретает свободу. Да, цыган есть и будет свободным, как ветер, как блуждающий огонек, как пьянящий аромат земли: он приходит, любит, как «ангел пламени» из фильма «Теорема» Пазолини, — и исчезает.

В поэме есть повествование, но главным образом это лирика — и лирика безумная, взвихренная, ошеломляющая. Сначала идет описание роскошной летней ночи накануне Дня святого Иакова, покровителя Испании, с именем которого совершалась Реконкиста, закончившаяся взятием у мавров Гренады в 1492 году: праздник этого воинственного покровителя приходится на самую середину лета — 25 июля. Эта ночь напоена пением кузнечиков — истинной музыкой любви. Горя́ нетерпением, возлюбленный касается «спящих грудей» женщины, которые тут же расцветают навстречу ему, «как букеты гиацинта». Этот цветок упомянут здесь не случайно. Лорка был высокообразованным человеком и хорошо знал греческую мифологию. Хиакинтос (Хасинто по-испански означает Гиацинт) был прекрасным молодым спартанцем, в которого влюбился сам Аполлон. Их любовь была, вероятно, первой гомосексуальной любовью, упомянутой в античной мифологии. И она принесла с собой несчастье, так как ветреный бог Зефир, тоже влюбленный в Гиацинта, сыграл с ними злую шутку: однажды, когда Аполлон и его прекрасный эфеб устроили между собой соревнование с пращами, мстительный Зефир отклонил полет камня — он попал прямо в лоб Гиацинту и убил его. Опечаленный Аполлон подарил ему вечную жизнь в виде цветка, который каждый год расцветает в мае. Гиацинт, так же как Адонис и Нарцисс, — это еще один прекрасный юноша из мифологии, к которому поэт не мог остаться равнодушным.

Поиграем еще немного в педантов от поэзии. Далее у Лорки следует стих: «Ее крахмальные юбки трещали, словно десять ножей раздирали ту ткань». Дело в том, что уже упомянутый гиацинт — это лекарственное растение, из луковиц которого в старину добывали сок, использовавшийся для уплотнения тканей, то есть служил «крахмалом» до изобретения современного крахмала — извлекаемого из зерновых или картофеля. Именно испанцы главным образом использовали этот «крахмал» для

уплотнения рюшей и воротничков в те времена, когда они были в моде, — эти детали одежды мы можем видеть в огромном количестве на полотнах Эль Греко и Веласкеса. Разве мог Лорка упустить эту деталь? Поэзия — это вообще-то настоящая алхимия воспоминаний, знаний, импульсов, воображения. Целый мир в немногих словах. Но прежде всего поэзия — это метафора. Кстати, такое определение давал ей сам Лорка. В своей знаменитой лекции 13 февраля 1926 года в «Атенео» Гренады на тему «Поэтический образ у дона Луиса де Гонгора» он высказался определенно: «Язык вообще основан на образе». И он явно имел в виду свой собственный стиль, когда процитировал Марселя Пруста: «Только метафора соединяет стиль с вечностью».

Оставим позади эту прозаическую ассоциацию цветка с крахмалом и вернемся к лихорадочному шуршанию одежды любовников: поэт дает нам великолепный образ «десяти ножей» — нервных пальцев юноши, раздирающих ногтями юбки женщины. Здесь трудно передать в переводе всё музыкальное богатство звуков испанской речи: в строке «pieza de seda rasgada pordiez cuchillos» свистящие и шипящие звуки, а также скользящее «ll» изумительно передают скольжение ногтей по ткани, и еще любовный шепот, и сладострастную слюну на губах. Их нежно-неистовым объятиям издали «аккомпанирует» собачий лай, дополняющий любовный сумбур этой ночи, — ночи животного пира тел.

Вот они обнаженные среди тростника и колючих кустов — эти жесткие растения словно воплощение неистовства их любовных объятий. Одно только слово «juncos» с хрипотой испанского звука «j» и резким толчком «к» блестяще передает любовный акт, овладение самкой. Вот ее бедра — они и зовут, и отталкивают, они горячи и холодны одновременно, они стремятся ускользнуть, как испуганные рыбки.

Подо мной ее бедра метались,
Как пойманные форели, —
Они то холодом стыли,
То страстным огнем горели.

А следующая строфа — апогей этой ночи любви:

Всю ночь я скакал до рассвета
по лучшей дороге на свете,
так мчалась кобылка лихая,
удил и поводьев не зная.

Несомненно, в этот момент своего повествования поэт вкладывает весь жар души, словно воочию видит совокупление с женщиной — именно такое, какое было бы ему так желанно. Но только испанский язык, язык Лорки, способен точно передать глубинные его переживания, скрытые в словах, звуках и ритме стиха. Так, для образа «кобылки» взято слово «potra», которое не просто означает «лошадь» или «кобыла», а создает впечатление молодости и силы. Глагол «montado» подчеркивает «скакал верхом», то есть «наездник» не лежит, а крепко сидит на крупе кобылки — перед глазами живо предстает акт совокупления сзади. Надо отметить, что в испанском оригинале этот страстный акт тоже представлен словом «camino» — дорога, путь. Так становится понятным, что для Лорки эта любовная скачка не столько *физическое действие*, сколько поиск *пути* наслаждения и восторга.

Самым ярым противником «Цыганского романсеро» был Сальвадор Дали. Можно ли хоть на минуту поверить, что он видел в этом произведении лишь дешевые картинки из жизни цыган? Несомненно, он ревновал Лорку к его успеху, а возможно, и к его новому другу, Эмилио Аладрену, хотя он сам способствовал, не желая того, возникновению их дружбы — тем, что бежал из Мадрида, оставив там Лорку: новый друг вскоре занял в сердце Федерико то место, которое ранее занимал он сам. Не случайно Дали сделал всё, чтобы оторвать Федерико от Эмилио, утверждая, что тот легкомыслен и непостоянен (Аладрен действительно вскоре женился и отдалился от поэта).

В сентябре 1928 года Дали направил Лорке длинное письмо (на семи страницах), где осудил его пристрастие к преувеличенному поэтическому образу и, как ему казалось, пригвоздил поэта к позорному столбу его эстетики: «Ты думаешь, возможно, что некоторые твои образы захватывающе необычны, и пытаешься внести усиленную дозу иррационального в свои тексты, но я могу тебе сказать, что твоя поэзия состоит лишь из клише — стереотипных и обывательских». Сказано как нельзя более ясно — и столь же несправедливо. Дали настаивает на том, чтобы Лорка «свернул шею» рифме — она якобы окончательно устарела, и Лорка послушается его: завороженный своим приятелем, он, словно в бреду, напишет потом своего «Поэта в Нью-Йорке» — совсем в иной манере. Но в этом же, столь резком, письме Дали — так много нежности и любви к своему другу Федерико: «Федерикито… Я вижу в тебе большого глупышку, ты и есть большой эротический глупышка с маленькими глазками, волосами на теле, страхом смерти и пожеланием — если ты умрешь, сообщить об этом святым (здесь намек на двустишие из

поэмы «Умер от любви»: «Мама, когда я умру, скажи об этом святым…». — *Прим. пер.)*… Я люблю тебя за то, что открывает в тебе самом твоя книга — и что на самом деле противоречит той картинке, которую всё это гнилье (так Дали называет буржуа и вообще добропорядочных граждан. — *Прим. пер.)* сделало из тебя: смуглый цыган, черная шевелюра, сердце ребенка и т. д. и т. п. — всего этого декоративного Лорку, нереального, несуществующего в жизни».

Кстати, кто первым изобрел этот эпитет — «гнилье», столь модный в узком кругу друзей поэта? Сальвадор Дали, который так часто его употреблял, и даже злоупотреблял им, приписывал себе эту честь. На самом же деле это словечко, «putrefacto», изобретено было Лоркой в том самом «укромном уголке» кафе «Аламедо» в Гренаде, где собирались будущие гении пера и кисти. Хорхе Гильен присутствовал при рождении этого понятия и отметил затем факт его распространения в жаргоне артистической молодежи. У Лорки это слово обозначало зарисовки гротескных фигур, и по ассоциации — всё, что кажется устаревшим, затхлым, «буржуазным» и отталкивающим, вычурным и фальшивым. Однако именно его сердечный друг Сальвадор сделал это понятие флагом своего искусства и символом своего мрачного гения.

Закончим, однако, разговор об этом письме Сальвадора. Лорка не обиделся на друга — совсем наоборот. По сути, он был согласен с Дали: «Цыганское романсеро» было уже пройденным этапом, и впереди его ждали новые поэтические горизонты, зовущие к более современным темам и формам. Но для нас (а мы читаем его поэму без всяких задних мыслей о славе, оригинальности или литературной моде) «Цыганское романсеро» остается главным его поэтическим творением, которое обошло многие страны, где уже несколько поколений читают и декламируют его с восхищением и любовью. Конечно, некоторые могли объявить его «избитым» и даже раздражаться по его поводу — как и сам Федерико, которому так надоедали просьбы почитать поэму про цыгана, уводящего на берег реки ту неверную замужнюю нимфоманку… И всё же ничто не может испортить нам, сегодняшним, удовольствие от ее чтения — ни упреки Сальвадора Дали, ни оговорки самого Федерико.

За год до своей гибели Лорка, уже будучи на вершине славы, еще раз вернется к своему «Цыганскому романсеро», которое и в самом деле крепко привязало его к себе — вопреки всему тому в его поэтическом и драматическом искусстве, что стремилось вырваться из тесного мирка фольклорной Андалузии навстречу всему человечеству. 9 октября 1935 года в студенческой

«Резиденции» в Барселоне состоялась конференция, посвященная его поэтическому творчеству, и там он, читая свои поэмы, не мог не упомянуть об этой самой известной своей книге и неизбежно должен был вернуться к тому, что ее вдохновило, — а это была, конечно, его любовь к родной Андалузии: «Эта книга, хотя и называется цыганской, рассказывает вообще об Андалузии; я назвал ее цыганской, потому что цыганский мир — это самое высокое, глубокое и аристократичное, что есть в моем краю, то, что представляет мою страну; в сущности, это жар, кровь и дух Андалузии, Испании — да и всего человечества».

Это было трогательное признание, тем более что сделано оно было перед концом жизни. Еще в 1931 году Федерико заявлял о том, что ему надоело видеть, как его творчество пытаются свести преимущественно к «цыганщине»: «“Цыганское романсеро” является собственно цыганским лишь в нескольких начальных пассажах. В сущности, это мое приношение на алтарь духа Андалузии. Во всяком случае, так я это понимаю. Это песня об Андалузии, в которой цыгане выполняют роль припева. Я собрал все поэтические элементы моей страны и обобщил их, просто наклеив на всё это собрание самый яркий ярлык. В этих “романсах” много персонажей, но по сути дела это один-единственный персонаж — сама Гренада».

Так Лорка воздал почести Андалузии и Гренаде. Здесь хорошо видно, что осталось в его сознании из адресованной ему критики и что он сам хотел *в конечном счете* оставить в памяти читателей о себе и о своем произведении. Воспевая образ Цыгана — это постоянный рефрен в его поэзии, — он не намерен оставаться у него в плену и, таким образом, превратить себя в легенду прошлого еще при жизни. В письме другу Хорхе Гильену в 1927 году он писал: «Я устал от мифа моей цыганщины. Мою жизнь путают с моим характером — я этого совершенно не хочу. Цыгане для меня — одна из моих тем, и не более того». Вот так-то, хотя мы любим Лорку особенно под этой его цыганской маской.

ЛЮБОВЬ МОЯ, СЕСТРА МОЯ

И счастья своего кольцо
я утопил в реке своих
фантазий.

Федерико Гарсиа Лорка

Тема кровосмешения интересовала Федерико по разным причинам. Он обожал своих младших сестер, но никогда относительно их ему в голову не закрадывалась никакая мысль эротического свойства. Что же касается его друга Сальвадора Дали, то Федерико, наоборот, не мог не заметить во время своего пребывания в Кадакесе двусмысленности в его отношении к младшей сестре Ане Марии. В ближайшем окружении Дали был даже принят как норма этот «пустяк» — привкус инцеста в его братском отношении к сестре. Известен такой эпизод: однажды Федерико выразил свой восторг (чисто художественный) красотой крепких грудок Аны Марии (на многих своих картинах Сальвадор любил подчеркнуть намеком округлость и сочность ее форм, — но лишь намеком, так как увидеть «напрямую» их было нельзя: он всегда рисовал сестру только со спины). И тогда Сальвадор сказал другу: «Потрогай их», — схватил его руки и поднес их к груди сестры, соединив этим жестом слово и действие. Конечно, Ана Мария не осталась к этому равнодушна, но и для Федерико, и для Аны Марии это была всего лишь игра — причем невинная.

Кто знает, что было в голове у Федерико, когда он писал последнюю поэму своего «Цыганского романсеро» — «Фамарь и Амнон»? Ясно одно: будучи настоящим знатоком испанского классического театра, он не мог не знать трагедию Тирсо де Молины «Месть Фамари». С одной стороны, он восхищался великолепными стансами этого мастера драмы, — к тому же они вызывали ассоциации с библейской историей, которая была известна любому испанскому школьнику. С другой стороны, был тот живой женский запах, который исходил от его сестер, от сестры Сальвадора и к которому примешивалось его сложное притяжение-отталкивание в отношении к женщине вообще. Это прекрасное стихотворение, одно из «Трех исторических романсов», завершающих сборник «Цыганское романсеро», не содержит в себе ничего специфически цыганского, по крайней мере внешне, — позднее Лорка назовет его «иудео-цыганским». Это дополнительный сюжет, «довесок», и он особенно заметно

подчеркивает, что «Цыганское романсеро», хотя и построенное в основном на цыганских мотивах, далеко выходит за пределы простой фольклорной изобразительности — вопреки тому, что о нем часто говорили. Федерико не раз высказывал возмущение этим наклеиваемым на него ярлыком — поэт якобы ограничивается в своем творчестве той областью жизни, которая является всего лишь одним из средств выражения *собственного* внутреннего мира.

Как и во всех предыдущих поэмах этого сборника, в романсе «Фамарь и Амнон» царит эротизм, буйная чувственность, которую Лорка умел выразить в своих стихах как никто другой. В начале — неутоленное желание. Как всегда у него — образ безводной, пересохшей земли, которая жадно просит пить. Желание — это властный хищник, тигр с огненной пастью. Таков Амнон, сгорающий страстью к своей сестре: она явилась его взору на террасе — поющая, нагая и такая желанная. Это появление Фамари напоминает нам другую трагическую историю любви: вожделение царя Давида к Вирсавии, когда он, воспылав страстью к чужой жене, посылает ее мужа на смерть, чтобы иметь возможность свободно наслаждаться ею. За это ему последует Божья кара: умрут трое его сыновей, Амнон, Авессалом и Адония, а затем и ребенок, рожденный от этого беззаконного сожительства. Однако после горького раскаяния царя Израиля, посыпавшего пеплом свою грешную голову, Вседержитель простил несчастного и отдал царский трон второму сыну Давида и Вирсавии — Соломону. И именно Соломон завершит строительство Иерусалимского храма, чего не сумел сделать его отец Давид — именно из-за этого своего греха и совершенного затем преступления. В поэме Лорки тонко просвечивает эта библейская история, но только не Вирсавия является Давиду, а Фамарь предстает перед взором ее сводного брата Амнона на этой террасе искушений.

Собственные страсти Лорки вырисовываются в этой поэме самым поэтичным образом: у Амнона его мужской орган «исходит пеной»; пытаясь сдержать вожделение, он бросается наземь, но его орудие вздымается, и из-за сжатых зубов вырывается звук, подобный звуку вонзающегося дротика, — в мыслях он уже совершил плотский акт. Слова «стрела» и «пронзить» наиболее часто встречаются в эротической поэзии Лорки. И эта противоестественная любовь вписана в зловещий круг Луны — пресловутой Луны-соблазнительницы, чьим образом открывается весь цикл поэм; в начальной строфе всего цикла дан ключ в том числе и к этой поэме:

Луна пришла к горнилу
в шлейфе из запаха нарда,
в порыве свежего бриза
она простирает руки,
и напоказ выставляет
бесстыдно-невинные груди —
белы и тверды, как металл.

И «библейская» поэма его «Фамарь и Амнон» начинается тоже обращением к Луне:

Луна, что вращается в небе,
льет свет на иссохшую землю…

Луна — это Селена, мифологическая женщина-обольстительница, она притягивает воображение Амнона, пораженного страстью:

Когда бы Амнон ни смотрел
на круг той низкой Луны —
в ней видеть он только умел
твердые груди сестры.

Для Лорки женственность сосредоточена в этом исключительно женском — в грудях, всегда твердых, какими были, несомненно, груди Аны Марии Дали, — это был его излюбленный образ, в нем сосредоточилась для него сама Женщина, со всей ее обольстительностью, но еще и Мать — та, что питает молоком; груди в сознании Федерико — квинтэссенция женственности. Эту жажду женщины мы видим в прекрасных строках, написанных еще в пору ранней юности, когда лишь начинала пробуждаться в нем чувственность, когда властно влекли его воображение груди его первой любви, Марии Луизы — той или другой… «Кто не воспел бы груди женщины? В них скрыта древняя тайна бесконечности — эти яблоки не ведают греха. Грудь Евы познала губы Адама. Джульетта ощущала на своей груди трепетание пальцев Ромео. К груди Леды прикасался клюв лебедя-Юпитера. Грудь Клеопатры вздрогнула под смертельной лаской языка змеи… А Маргарита [Готье] умерла от поцелуев туберкулезных губ на ее груди… В них содержится часть женской души. Это белое теплое молоко, льющееся в горло ангелов. В арканах их голубых жилок и сосков-звезд содержится

наша кровь и наша мысль. Они — орудия наслаждения и боли… Не знаю, устояла ли бы моя душа перед высшим наслаждением склонить голову на грудь моей тайной любви…»

Столь могучее присутствие женщины в этой великолепной прозе обнаруживает скрытую в самой глубине его сердца боль от собственного бессилия. «Горе той, у которой груди из сухого песка», — скажет он потом в своей «Йерме», трагедии о бездетной женщине, которая никогда не познает счастья кормить грудью свое дитя.

Но в этой поэме Лорки грудь Фамари полна жизни, а Амнон — полон жажды, которая опять-таки замечательно передана символикой воды:

Фамарь, твои груди — две рыбки,
Что меня, скользя, чаруют…

Здесь рыбка, как и в романсе «Неверная жена», — мощный сексуальный символ. И желание так сильно, что удовлетворение его совершается с молниеносной быстротой:

Схватив ее крепко за волосы,
он рвет на ней грубо рубашку, —
и теплые алые струи у ней
из светлого лона текут.

Акт — взятие девственницы — совершен в два приема; ее мифологическая кровь течет из лона, сравнимого с захваченной землей обетованной. Таков естественный мир «Романсеро», где всё происходящее на извечной земле восходит к мифологическим небесам. И чтобы эта высокая песнь продлилась, — здесь же появляются, несмотря на библейский характер истории, цыганки-плакальщицы, склонившиеся над растерзанной плотью Фамари:

Вокруг Фамари склонились
и плачут цыганские девы,
иными же собраны капли
с растерзанного цветка.
И в запертом вновь алькове
алым пятном на простыне белой
сокрыла своим уж теплом заря
былой узор из ветвей и рыбок.

Так совершается это кровосмесительное совокупление — в насилии, крике, крови, и сообщница его — вся земная природа. Затем следует бегство опомнившегося преступника — здесь вновь возврат к Библии: в книге Царств мы читаем о стыде обесчещенной Фамари, отчаянном бегстве утолившего страсть Амнона, которому не избежать стрел родного брата опозоренной девы.

А что же Давид, играющий на арфе, — певец псалмов? Узнав об этом преступлении, он потерял голос. Федерико заканчивает поэму и всё «Цыганское романсеро» аллегорическим двустишием — прекрасным и суровым:

> Давид, взяв в руки клинок,
> Струны режет арфе — и песне…

Вот так. Лорка закрыл колпачком свою чернильницу. Никогда более он не вернется в стихах к цыганской теме, к мифологии народа, населяющего Сакромонте, к зловещей Луне, рыбкам страсти, пылающим бедрам, отчаянному бегству и кровоточащему цветку девственниц. Он покидает берега «романса» и решительно направляется к берегам Гудзона: его лира намеревается стать сюрреалистической и американской. В Нью-Йорке поэт воздвигнет для себя новые подмостки. И всё же, уходя от своего «Цыганского романсеро», поэт запечатлел в конце его образ самого себя: верного своей песне, гордого своей музыкой, царственного в стихах, — да, это Давид, великий царь Израиля, но еще и мятежный юноша, певец утоленного желания, и главное — Поэт со своей Арфой.

FRENTE AL TORO

Око циклопа ткет в темноте
паучью сетку для взглядов.

Федерико Гарсиа Лорка

Андалузия — это родная земля корриды: на ней выращивали бойцовских быков, она гордилась одной из самых старых и красивых арен в Испании — в Ронде, городе, где родился Фернандо де лос Риос, учитель Федерико. Как мог Федерико не увлечься боем быков — этим ужасающим и живописным зрелищем, этим очарованием смерти, переживаемым как некий общий ритуал? Лорка не только всеми фибрами души чувствовал корриду, но и сумел воспеть ее в прекрасных стихах — «Погребальная песнь Игнасио Санчесу Мехиасу», — эта одна из вершин его поэтического творчества и современной испанской поэзии в целом.

Во-первых, коррида была для Федерико, можно сказать, семейным делом. Его отец, о финансовых успехах которого уже говорилось, с течением времени стал, благодаря многочисленным актам перекупки участков земли, богатым землевладельцем и даже возглавил производство сахара в стране — он же был и главным акционером арен Гренады. Этот любитель корриды частенько отлучался на выходные, чтобы побывать на бое быков в разных городах Андалузии. Там, впрочем, хватало и других развлечений, как упоминала об этом донья Висента в своих письмах сыну. «Твой отец, — писала она с типичной для андалузских женщин снисходительностью к своему мужу, “настоящему мужчине”, — поехал в Малагу посмотреть бой быков и поволочиться за юбками». Впрочем, возможно, она просто имела в виду, что он любил посидеть в каком-нибудь кабаре или кафе с друзьями, выпить, закусить хорошенько и послушать музыку фламенко. В общем, фиеста.

Подростком Федерико был весь пропитан духом тавромахии и даже, случалось, переодевался в тореро — во время шуточных карнавалов-маскарадов, проходивших по всей Испании (в эпоху Средневековья дело доходило даже до отправления «ослиной мессы», когда «правоверные» должны были реветь по-ослиному — вместо того чтобы говорить «аминь»). Как можно было не соблазниться таким великолепным парадным костюмом? Надо

было его видеть: шелк ярких цветов, усыпанный блестками; короткий жилет с закругленными фалдами, плотно обтягивающие штаны до колен, выставляющие напоказ крепкие ягодицы — особенно когда тореро делает тот или иной «пасс» тавромахии; широкий красный шелковый пояс; рубашка с пышным жабо и красным галстуком; неизбежные розовые чулки — иногда даже вызывающие смех; наконец, шляпа на голове, волосы стянуты на затылке (Федерико любил так причесываться), с накладным маленьким шиньоном сзади.

Какой юный андалузец не мечтал стать тореро? Или хотя бы примерить на себя этот дивный костюм — несмотря на то что он весил не менее десяти килограммов? Помещенный в этот культурный «бульон» своим родителем, Федерико в один прекрасный вторник карнавала облачился в такой костюм, возможно, одолженный для него отцом, который был близко знаком со многими куадрилья (группа людей, окружающих тореро, — «на вторых ролях» — пеоны, бандерильеро, пикадоры), измазал ноги и розовые чулки чем-то похожим на кровь и заставил друзей нести себя на плечах: он якобы получил страшный удар рогом быка и должен умереть от потери крови. Жестокая игра… или провидческая?.. Если провидческая, то дважды: во-первых, изобразив так рано собственную смерть, Федерико оставит этот мир в возрасте всего тридцати восьми лет; во-вторых, вскоре один из лучших его друзей покинет арену, на которой он столько раз был победителем, — покинет, истекая кровью, и эта трагедия станет сюжетом одной из лучших поэм Лорки.

Федерико много раз ходил с отцом на эти зрелища. На всю жизнь он сохранит вкус к этому красочному спектаклю — немыслимой фантасмагории света и крови, слез и радости. И еще смерти, этого наваждения всей его жизни — ведь коррида неизбежно заканчивается смертью быка и увечьями людей и животных из куадрильи: это может быть лошадь пикадора, которой бык упорно стремится распороть брюхо рогами и которая зачастую погибает; это раненые пеоны, это задетые быком бандерильеро, когда они всаживают в него свои бандерильи, и, наконец, — возможная смерть самого тореро. Самым знаменитым из них во времена Федерико был Игнасио Санчес Мехиас.

Мехиас не был типичным тореадором. Он не был выходцем из бедноты, населявшей район Триана в Севилье, Перчелесы в Малаге или Альбайсин в Гренаде, откуда обычно и набирали юных безумцев, готовых сразиться со зверем ради славы и богатства. Это был образованный человек, знаток литературы и искусства, гуманист со шпагой — каких рождала классическая

Испания, лучшим представителем которой был поэт и солдат Гарсиласо де Ла-Вега — тот, что «держал то шпагу, то перо», то есть занимался попеременно литературой и военным делом (он погиб, сражаясь во Франции, неподалеку от Фрежюса). Игнасио был большим любителем музыки, особенно фламенко и «канте хондо», был и литератором, влюбленным в поэзию и театр, и одна из его пьес даже должна была быть поставлена в Мадриде в 1928 году. Встреча этих двух людей состоялась в 1927 году в Севилье, и там же сразу завязалась их дружба.

Отметим сразу, что любимыми поэтами Игнасио стали два молодых человека из его литературного окружения: Федерико Гарсиа Лорка и Рафаэль Альберти. И один и другой почтят смерть тореро своими произведениями: Лорка — «Погребальным плачем по Игнасио Санчесу Мехиасу», а Альберти — элегией «Вижу тебя — и не вижу».

Началась их дружба, однако, с музыки. Федерико был тогда в постоянном поиске народных песен, которые можно было восстановить, обработать и популяризовать, а его выбор исполнителя пал на молодую певицу Энкарнасьон Лопес Хульвес, по прозвищу Ла Архентинита, с которой Федерико запишет многие песни. Энкарнасьон была любимой женщиной Игнасио Мехиаса — так и скрестились пути этих трех выдающихся людей. В 1927 году Игнасио, который тогда временно покинул арену, созвал со всей Испании к себе в Севилью самых известных поэтов и интеллектуалов, чтобы отметить 300-летнюю годовщину со дня смерти Гонгоры. Федерико блистал там более всех других: он произнес замечательную речь о «поэтическом образе», так как и сам прекрасно вписывался в классическую традицию «гонгоризма», которая помогла ему создать лучшие его произведения — до «великого прыжка» в Америку.

Игнасио Санчес Мехиас был одним из лучших тореадоров своего времени, наряду с блистательным Хоселито. Француженка Марсель Оклер, посещавшая этот дружеский кружок, оставила на редкость талантливое описание одного из боев Игнасио, которое заканчивалось так: «Третий акт: последний шаг к смерти. Игнасио, на коленях, дразнит быка и отражает его атаку с продуманной ловкостью, замешенной на храбрости, — это отличительная черта его искусства. Затем, стоя, он доставляет истинное наслаждение своим горячим поклонникам, проделывая всевозможные пассы своей мулетой: без видимых усилий он, вытянув руку, едва заметно играет запястьем — и властвует над зверем с таким изяществом и легкостью, что это граничит с чудом… Игнасио вполне обладает той мощью и уверенностью, которые делают зверя покорным человеку, — и они вместе,

благородный зверь и отважный человек, составляют чудесное целое. Вот он, заманив Кокилью мулетой, пригнул его морду к земле — и точным ударом сверху вонзил шпагу. Бык упал, будто сраженный молнией».

Позднее Федерико опишет высоким слогом последнюю из его коррид, — ту, что стоила жизни самому великому матадору своего времени. Дело в том, что этот человек, ранее покинувший арену, решил вернуться на нее семь лет спустя, в мае 1934 года, и его третья коррида, в Мансанаресе, стала для него роковой. Предчувствовал ли это Федерико — ведь в нем самом постоянно жил страх смерти? Во всяком случае, именно он, когда узнал о возвращении Игнасио на Плаца де Торос для прощального турне, крикнул друзьям, пришедшим приветствовать прибытие Федерико из Аргентины: «Игнасио только что сообщил мне о своей смерти: он возвращается на корриду…»

Одиннадцатого мая 1934 года Федерико позвонил одному из своих друзей, поэту Хорхе Гильену, и сообщил ему, что Игнасио был поднят на рога быком на арене Мансанареса. Тяжелораненый тореро истекал кровью, но потребовал, чтобы его перевезли для лечения в Мадрид (почти за 200 километров оттуда), — это и стало причиной его смерти. После двух дней агонии великий Санчес Мехиас умер утром — не в пять часов пополудни, как напишет потом Федерико в своем «Погребальном плаче по Игнасио Санчесу Мехиасу». Эту великолепную и мрачную поэму в 220 строк Лорка напишет спустя три месяца, и часть ее — в доме своего друга, чилийского поэта Пабло Неруды. Через два года последует и его собственная смерть.

В юности Федерико любил делать из смерти (возможно, чтобы побороть страх перед ней) шутливо-драматическую мизансцену, но смерть друга была встречена им с величественным спокойствием: он дал себе обещание рассказать об аскетизме и стоическом мужестве великого тореро в поэме, которую затем посвятит его вдове Энкарнасьон, Ла Архентините. В его представлении искусство тавромахии — это особый, молчаливый ритуал, а тореро — благородный солдат, скульптурная фигура которого словно застыла в вечности:

> В нем текла рекою львиной
> чудодейственная сила
> и его картинный облик
> торсом мраморным взносила.
> Он — андалузец из Древнего Рима,
> чей дух осиял его голову нимбом.

Строками своей поэмы Лорка заявляет, повторяет, словно бьет молотом: «Я не хочу это видеть!» (и он действительно не пошел в больницу — чтобы не видеть своего великого друга беспомощно простертым на больничной койке), но дает почти натуралистическое описание гангрены, пожирающей тело умирающего человека. Он изливает душу в плаче-заклинании, напоминающем вопль плакальщиц над телом покойника.

Этот реквием потрясающе театрален — в лучшем смысле этого слова. Он сразу отсылает нас к традициям театра Древней Греции: Эсхил, Софокл, античный хор и плакальщицы. И еще он музыкален: не случайно французский композитор Морис Охана положил эту поэму на музыку — с оркестром, чтецом и хором. Можно не сомневаться, что Лорка был бы согласен с таким прочтением его произведения.

В начале идет плач — эта часть называется «Рана и смерть» — с настойчивым рефреном «в пять часов пополудни». За ним следует яркая картина трагедии умирающего тореро: белая простыня, таз с известью, марля, открытая рана, образ торжествующего быка, победно вздымающего рога, и неизбежное приближение смерти, выраженное потрясающей метафорой: «Смерть отложила свои яйца в рану». Здесь смерть — благодатна, она несет в себе избавление от страданий и благое обетование.

Во второй части поэт, который сам не присутствовал на той корриде, отказывается представлять себе и нам эту страшную картину и повторяет как заклинание перед «пролитой кровью» (так называется эта часть): «Я не хочу это видеть!» Он предпочитает образу «кровавой лужи агонии» образ тореро-победителя, «блистающего в празднике».

И всё же в третьей части мы склоняемся перед этим «присутствующим телом» (таково название третьей части), лежащим на камне и ждущим скорого захоронения.

Следующая часть, последняя, названа многозначительно — «Отсутствующая душа». Отчаявшийся поэт словно не верит здесь, на земле, в жизнь «там», за ее земными пределами. В этой поэме всё материально, ничто метафизическое в ней не присутствует. Нет души, нет милосердного Бога, принимающего свое дитя, — это свидетельствует о том, что религиозные понятия уже вытеснены из сознания Лорки, по крайней мере в теперешнем его состоянии. Поэт восклицает в порыве отчаяния: «Всё умирает, даже смерть сама!» От Игнасио, опущенного в землю, не осталось ничего, кроме «ветра печального в ветвях олив».

Здесь Федерико словно прозревает свою собственную смерть, предощущает ее, и он почти уверен, что смерть — просто конец жизни тела, которую он так любил, в себе и в других, — он как

Нарцисс, гибнущий в ледяной воде и не оставляющий после себя ничего, кроме цветка. С ранней юности Лорка носил в себе это ощущение: что тело в земле навсегда лишено жизни, — если не считать растений, пустивших в него корни. Этот мотив слышался уже в одном из его ранних прозаических отрывков, и эта поэма стала теперь как бы проекцией его собственной смерти.

В 1930 году в Гаване Федерико написал и опубликовал сонет, сложившийся у него в тот период жизни, когда он «купался в счастье» (так он сам говорил), но заканчивается этот сонет ошеломляющими терцетами:

Когда во рту моем уже не будет
Мясного вкуса диких голубей —
Останется пустынный запах дрока,

Как явный знак моих угасших чувств —
И, значит, я теперь — лишь в теле мерзлой ветви
И в аромате вянущих цветов.

Он, так часто жаловавшийся на свое бессилие и пустыню своего одиночества, — и после своей воображаемой смерти отказывается видеть природу воркующей и смеющейся: она у него желтая, бессильная, застывшая и плачущая. В этих строках, более чем где-либо, становится очевидным, что Лорка — визионер, прорицатель, каким был и тот молодой поэт, которым он восхищался и который умер так рано — в 37 лет, — как это суждено и самому Лорке: он назвал его «спящим в долине» — это французский поэт Артюр Рембо. «Природа, баюкай нежно его: ему так холодно спать…»

Федерико умрет не «в пять часов пополудни», как причитал он в своей поэме над мертвым тореро, а в пять часов утра: его поставят перед расстрельной командой вместе со школьным учителем и двумя бандерильеро, вся вина которых заключалась в том, что они были убежденными анархистами. Трагическая *куадрилья!* И он упокоится в глубине долины, «ногами в цветах», «в зеленой постели, оплаканной светом» — «с двумя красными дырами в правом боку».

СЕРДЕЧНЫЙ ДРУГ — САЛЬВАДОР ДАЛИ

Но цветет эта роза лишь в
том саду,
в котором ты живешь.

Федерико Гарсиа Лорка

Сначала их было трое. Трое неразлучных друзей, которых соединила в 1920-е годы бурная культурная жизнь Мадрида. Луис Бунюэль, он был старший, Сальвадор Дали, младший, и средний — Федерико. Дружеские отношения между этими тремя напоминали игру в бильярд: они постоянно образовывали пары, которые то взаимно притягивались, то отталкивались: Федерико — Сальвадор, Сальвадор — Луис, Федерико — Луис. Бунюэль — это был «красный шар», который ударяет и сталкивает два других: он беспокоит, будоражит, управляет или допускает. И напротив, отношения между Федерико и Сальвадором сразу, с самого начала, сложились в глубокую сердечную привязанность. Их дружба познает взлеты и падения, но никогда не исчезнет: она будет жить, несмотря на периоды охлаждения, сведение каких-то счетов между ними, длительные отсутствия. Этих двоих даже сейчас трудно отделить друг от друга, когда речь заходит о их творчестве.

Бунюэль, крепкий мужчина, увлекавшийся боксом, резко отрицательно относился к гомосексуализму; когда он узнал об интимных проблемах Федерико, то высказал ему это в выражениях, которые счел еще недостаточно жесткими. Он объединится с Сальвадором Дали, и вместе они создадут фильм-памфлет «Андалузский пес»: он явно целил в Федерико, проблемами которого они оба возмущались. Впрочем, Бунюэль никогда не позволял себе явно обижать своего дорогого друга Федерико, которого действительно высоко ценил. Впоследствии в своих «Мемуарах» знаменитый кинематографист описал тот неприятный эпизод из их жизни: «Незадолго до “Андалузского пса” мы некоторое время были в ссоре по какому-то незначительному поводу. И вот этот чувствительный андалузец вообразил, или сделал вид, что фильм был направлен против него. Он говорил: “Бунюэль сделал что-то вроде фильма (жест пальцами), и это называется ‘Андалузский пес’, а пес — это я”. В

1934-м мы с ним окончательно помирились». Федерико, который и правда был очень чувствительным, парировал им тем же оружием: в свою очередь, в Нью-Йорке он тоже напишет сценарий фильма, и тоже сюрреалистический, — «Путешествие на Луну»[12].

Но вернемся к их первой встрече. Она состоялась в той же студенческой «Резиденции». Известно, что Федерико поселился в ней в 1919 году и сразу же подружился с двумя арагонцами — Луисом Бунюэлем и Хосе Бельо (по прозвищу «Пепин»). Первый из них проходил курс естественных наук (на всю жизнь останется в нем любовь к природе, к насекомым, которые так и кишат в его фильмах) и был помешан на кино и сюрреалистической эстетике. Второй был студентом-медиком, симпатягой и гулякой, но при этом был наделен и тонким художественным вкусом. Федерико пробыл там восемь лет, и все эти годы их дружба развивалась и укреплялась. Сальвадор, моложе Федерико на шесть лет, «бросил якорь» в «Резиденции» лишь в 1922 году. Он уже имел степень бакалавра и поступил в Академию искусств Сан-Фернандо в Мадриде.

Это был красивый молодой человек: темноволосый, гибкий, атлетического сложения и в то же время стройный, довольно высокий (ростом около 170 сантиметров), с бледно-оливковым цветом лица, светло-серыми глазами и оттопыренными ушами. Уже тогда он носил широкополую шляпу «а-ля Брюант» и закутывался в широкий плащ, весьма богемного вида, — на самом же деле в него просто легче было упрятать свою юношескую застенчивость. Он признается в этом гораздо позже — в своей «Тайной жизни»: «Я чрезвычайно застенчив. Из-за пустяка я могу покраснеть до ушей. Я одиночка, который только и делает что прячется от всех». Дали и в самом деле был крайне застенчив и потому, как это часто бывает с людьми, вынужденными быть «на виду», перешел затем к эксгибиционизму и даже откровенно провокационному поведению. А тогда ему было всего лишь 18 лет! Он закрывался в своей комнате и работал как каторжный, с утра до вечера, почти безвыходно, — разве что выбираясь иной раз в музей Прадо, чтобы насладиться созерцанием полотен Веласкеса и Иеронима Босха, — и он мог месяцами ни с кем не видеться. Дали так рассказывает о том времени в своей «Тайной жизни»: «Далекий от желания общаться с товарищами, я возвращался в свою комнату, чтобы поработать там в одиночестве. По утрам в воскресенье я отправлялся в Прадо и делал там аналитические схемы композиций картин разных живописных школ. Из “Резиденции” — в Академию…» Так рос его художественный гений.

Тем временем Лорка находился в Гренаде: здесь в январе 1923 года он сдал последние экзамены за курс права; в Мадрид он вернулся в марте того же года. Тогда он и познакомился с юношей, который, из-за своего одеяния и таинственности поведения, носил странное прозвище «Поляк». Да и фамилия у него была особенная, почти уникальная. Ну у кого в Испании есть еще фамилия Дали, где слышится даже «Али» — арабское имя? Сальвадор был уверен, что среди его предков был мавр; когда он сказал об этом Федерико, тот сразу же мысленным взором увидел перед собой воскресший призрак Боабдила, последнего мавританского короля Гренады, а заодно сразу воскресил в памяти и весь мифологический облик этого города, который в его сознании навсегда объединил в себе мавританское прошлое и живые образы цыганского мира. Всё это он прочел во взгляде бледно-серых глаз юноши с оливковой кожей, стройного и разряженного, как тореро. Эта их встреча была словно удар молнии — и этот удар был взаимным.

Они стали неразлучны. Во многом они были, как выяснилось, близки изначально, но каждый еще и прекрасно дополнял другого. Дали окажет решающее влияние на созревание поэтического гения Лорки, а тот, несомненно, обогатит друга-художника целым потоком образов, которые, подобно органу, зазвучат в его живописи и в сценариях к фильмам «Андалузский пес» и «Золотой век».

В юные годы Сальвадор, большой застенчивый мальчик, ощущал себя несколько женственным. Он сам признаётся в этом на страницах своей «Тайной жизни». Он обожал переодевания — в этом он был похож на Федерико, да и на Бунюэля, для которого не было большего удовольствия, чем переодеться в священника, — и он обожал любоваться собой в зеркале: он был прямо-таки рожден Нарциссом (в этом легко убедиться, глядя на его великолепную «Метаморфозу Нарцисса», хранящуюся в галерее «Тейт», — полотно было написано в 1937 году). «Однажды вечером я смотрелся в зеркало… совсем голый. Я спрятал признак своего пола между ног, чтобы как можно более походить на женщину». И позднее, когда Дали изобразит себя на полотне — напротив Галы, своей русской жены, — он сотрет явный признак пола и представит себя в ложном образе женщины.

Еще во времена «Резиденции» он считал для себя делом чести носить очень длинные волосы — «как у девушки», признавался он. Намного позже, уже в 1950-х годах, он напишет красноречивое полотно «Я сам в возрасте шести лет, когда я воображал себя маленькой девочкой», где представил себя голым на берегу — с четко выписанным девчачьим органом. В Париже он представлял

себя неким оригинальным персонажем с замашками денди, подчеркивая в себе женственность: «Перед сном я надевал шелковые рубашки с собственным рисунком, с низким вырезом и пышными рукавами, в которых я был совершенно похож на женщину».

Этот прекрасный юноша-девушка показался Федерико очень привлекательным. И он тоже затронул воображение Сальвадора, что можно считать случаем исключительным, — в этом художник позднее сам признавался: «Только Лорка произвел на меня впечатление. Он воплощал собой феномен поэзии во всей ее полноте, во плоти и крови: неясный — и полный жизни, земной и возвышенный, светящийся тысячами блуждающих огоньков, — словно сама первичная материя, отлившаяся в определенные, но неповторимые формы».

Дружба-игра между ними носила характер не только эстетический, интеллектуальный и поэтический, но и сугубо личный. Так, они изобрели свой собственный язык — только для них двоих, с особыми восклицаниями, звукоподражательными словечками, жестами и ритуалами, памятными с детства, — с той, впрочем, разницей, что играли во всё это взрослые люди. Уже в зрелом возрасте Сальвадор будет вспоминать чуткое и нежное отношение к нему Федерико — и свой страх, который ему не удавалось скрыть, — страх скатиться в гомосексуальность. Поддавался ли он когда-либо в своей жизни этому соблазну? Трудно сказать, несмотря на то, что он всегда утверждал обратное. Сальвадор производит стойкое впечатление почти импотента, получавшего высшее наслаждение от мастурбации, — он сам так вспоминает о первых днях своей парижской жизни: побывав в борделях и не проведя время ни с одной из девушек, он поторопился вернуться к себе в комнату. Далее в своей «Тайной жизни» он признается: «Мое воображение занимали все эти недоступные для меня женщины, которых я недавно мог только пожирать глазами. Перед зеркальным шкафом я совершал свое одинокое жертвоприношение, которое старался продлить как можно более… Наконец, через четверть часа истощающих усилий, я, смертельно усталый, вырвал последним животным усилием из моей сжатой руки — высшее наслаждение, смешанное с горючими, едкими слезами».

Знаковая картина, которую он написал в 1929 году, словно воплощает собой его растревоженную сексуальность: она и называется «Великий мастурбатор». Такое удручающее его состояние не сразу изменится даже после встречи с Галой — любовью всей его жизни, женщиной, которая сумеет — и эмоционально, и физиологически — внести успокоение в его

жизнь. Но она же умело превратит его — этот тонкий оптический прибор, этого гениального светлячка — в преуспевающего салонного живописца: впоследствии Андре Бретон даже сделает из его имени «Salvador» ядовитую анаграмму «Avida Dollars» (что можно передать как «жажда долларов». — *Прим. пер.)*. Он долгое время даже не притронется к Гале, хотя до нее не знал, по его словам, ни одной женщины; даже сгорая от желания к ней, он какое-то время с той же одержимостью будет предаваться дикому онанизму.

Сальвадор неоднократно подчеркивал свое безразличие и даже отвращение к женщинам с их характерным половым признаком; женская фигура казалась ему более привлекательной сзади, напоминая античную амфору. Об этом говорят и его картины, в частности, те, на которых изображена его сестра Ана Мария — всегда со спины. А вот так он описал — словесно — особое очарование единственной женщины своей жизни, Галы: «Я разглядывал ее голую спину. Ее тело сохраняет в своих очертаниях что-то детское; лопатки и мышцы поясницы имеют несколько резковатый тонус, свойственный подросткам. Зато ложбинка спины исключительно женственна и грациозно соединяет этот энергичный гордый торс с нежными ягодицами, а осиная талия делает их еще более соблазнительными».

Вернемся к Федерико. Сестра Сальвадора, Ана Мария Дали, была влюблена в него, и он не остался равнодушен к ней. Он очаровывал ее своими стихами, которые читал всей их семье или ей одной. В 1924 году, во время своих каникул в Кадакесе, он читал перед всем семейством Дали и небольшим кружком друзей свою трагедию «Мариана Пинеда» — и она окончательно упрочила его репутацию гения в глазах отца семейства и, конечно, в глазах дочери: она плакала, слушая Федерико.

Ана Мария была темноволосой, невысокого роста и плотного сложения. Брат-художник остро чувствовал ее неброскую красоту, и она стала одной из его двух женщин-моделей. Его знаменитая картина «Молодая женщина у окна» показывает ее нам со спины; она задумчиво смотрит на красивейший залив Порт-Лигат. Ана Мария представляла собой тот самый тип женщины-амфоры, типичный для Средиземноморья: узкие плечи и широкие бедра, сильные икры. Комнатные туфли подчеркивают ее плотные лодыжки. Бросаются в глаза крупные ягодицы девушки, тесно обтянутые юбкой: художник подчеркнул их округлость; можно рассмотреть даже проступающие под тканью юбки швы панталон. Образ, конечно, чувственный, но не более чем весь легкий эротизм картины.

Однако Федерико питал к Ане Марии лишь нежное дружеское

чувство. Впрочем, он не скрывал его, особенно на глазах у своей семьи, что позволяло всем домашним надеяться, что однажды — почему бы и нет? — он может жениться на этой симпатичной каталонке и устроить с ней свой домашний очаг. Это было самым горячим желанием его отца, которого беспокоил богемный образ жизни сына, и, конечно, его матери, женщины набожной и мыслившей общепринятыми понятиями. Федерико умело использовал этот воображаемый аргумент в своих целях — чтобы убедить отца дать ему возможность продлить свой отдых в Каталонии. Он вообще умеет быть скрытным и умеет мистифицировать. Он и в жизни прежде всего игрок.

ФЕДЕРИКО И КИНО

Амарго живет на луне.

Федерико Гарсиа Лорка

Летом 1925 года Сальвадор отправился на каникулы к своим в Кадакес, откуда в середине июля сообщил письмом другу, что «много работает» в том жанре, который он называл «возвратом к природе»; Федерико же, как обычно, отправился в Аскеросу. Ему необходим был источник — воды и вдохновения, — ведь цветущая земля Гренады так обильна водами: они бьют ключом и восстанавливают силы. Здесь ему пишется лучше всего — тем более что писать он может где угодно и на первом попавшемся клочке бумаги. Он взял себе за правило каждый год, за редкими исключениями, 18 июля — в День святого Федерико — обязательно быть среди своих. Вот и в этом году он здесь и весь июнь и июль марает бумагу некими удивительными «диалогами» — для театра или для кино? — которые останутся лишь короткими набросками, но уже ярко высвечивают личность будущего драматурга.

Сначала Федерико, еще весь проникнутый духом «канте хондо» и «Цыганского романсеро», сочиняет в том же ключе «Сцену с лейтенантом-полковником гражданской гвардии» — всего лишь три странички текста. В этой сцене пророчески изображено столкновение высокого полицейского чина с цыганом (такое роковое столкновение предначертано и ему самому). Власть предстает здесь самодовольной и жесткой. Так, полицейский чин, едва появившись, хвастливо объявляет: «Я лейтенант-полковник гражданской гвардии», причем по ходу дела повторяет это не один раз, словно упиваясь звучанием своего титула. Цыган, наоборот, этакий простак, неосторожно попавшийся ему в руки; он вызывает сочувствие к себе автора и, конечно, всех добрых людей, умеющих мечтать, своей репликой: «Я изобрел крылья, чтобы летать, — и я летаю!» Цыган — как легкокрылый мотылек — останется навсегда в сознании Федерико символом свободы.

Второй короткий отрывок выдержан в том же духе: это «Диалог Амарго». В нем воспевается пресловутая андалузская гордость, которая толкает двух молодых парней на убийство: они закалывают друг друга ножами. Сначала Амарго отвергает клинок, предложенный ему всадником, — это клинок из золота, попадающий прямо в сердце; затем он отвергает клинок из

серебра, который сразу перерезает горло; наконец, он всё же следует за всадником — это сам Кавалер Смерть. Потом повествование уступает место лирике: мать оплакивает своего убитого сына. В этом отрывке продолжают жить образы и мифология андалузских поэм, недавно опубликованных Лоркой, — он пока еще следует по пути, проложенному «Цыганским романсеро», в котором «навахи[13] блещут, как рыбья чешуя».

Но пора перевернуть страницу, говорит себе Лорка. Он решает временно расстаться с родной Андалузией и обратить свой взор в сторону Голливуда. Как бы пересматривая заново кадры немого кино, которое так впечатлило его в киноклубе студенческой «Резиденции», где Бунюэль показывал им Чаплина, Гарри Лангдона, Гарольда Ллойда, бурлескного Мака Сеннета, — он выбрал для себя из всех Бестера Китона — комика с бесстрастным лицом. Бунюэль пылко разъяснял тогда своим товарищам, что такое кино как вид искусства; вскоре в Париже он станет ассистентом у самого Эпштейна, а затем снимет два своих шедевра — «Андалузский пес» и «Золотой век»; оба эти фильма — о невозможности любви, первый же особенно — о любви одинокой. В некотором смысле вдохновителем Бунюэля был Лорка: это он подсказал ему некоторые шокирующие образы, которые «этот арагонец» перенесет затем на экран. Федерико даже предложил другу тему для одного из его фильмов — удивительного «Симеона Пустынника», который будет снят Бунюэлем в Мексике лишь в 1965 году, и знаменитый кинематографист честно укажет в заглавных титрах, что «тема была предложена Федерико Гарсиа Лоркой».

В той студенческой «Резиденции», где они так задорно и молодо дружили, поверяли друг другу самое сокровенное, выпивали вместе, именно Федерико подал Луису идею снять фильм, построенный на образе Симеона Столпника, удивительного аскета, проведшего последние 40 лет своей жизни стоя на колонне. Но дадим слово самому Бунюэлю: «Лорка открыл для меня поэзию, особенно испанскую, — он знал ее в совершенстве, да и многие другие книги. Так, он заставил меня прочитать “Золотую легенду”, где я впервые нашел несколько строк о жизни святого Симеона Столпника, которого позже именовали Симеоном Пустынником. Федерико не верил в Бога, но сохранял и растил в своей душе сильное *художественное чувство* религии».

Мы упомянули об открытии Лоркой для себя комического персонажа Бестера Китона. Федерико принялся еще за один «Диалог», который он назвал «Прогулка Бестера Китона», — и

вдруг, в этом самом 1925 году, изобрел сюрреалистическую манеру письма. Строго говоря, удивляться здесь нечему: ведь сюрреализм — это как смена картинок в калейдоскопе, в котором разноцветные кусочки бумаги непроизвольным образом перемешиваются и накладываются, — а в результате получается неожиданный пейзаж или сценка. Но кино — это ведь тоже последовательность картинок, которые при определенной скорости проектирования «оживают» и создают — не реальность, а сверхреальность. То, что мы видим на экране, не существует на самом деле — это чистая иллюзия, плод фантазии: камера дает возможность создать — последовательностью цезур, которые мы называем эпизодами, — видимость непрерывности изображения. И только наш глаз способен затем воссоздать из этой цепочки образов единый образ.

Приблизительно так рассуждал Федерико, когда, намного раньше диалогов Бунюэля и Дали в фильме «Андалузский пес», разложил на столе кучку картинок и карт. Вот Бестер Китон появляется на сцене со своими четырьмя детьми, затем достает кинжал и убивает их, пересчитывает тела на земле, сразу хватает велосипед и уезжает на нем, совершенно невозмутимый. Федерико задерживает внимание на его взгляде — словно рассматривает в зеркале самого себя: «Его глаза, бездонные и грустные, как глаза животного, только что появившегося на свет, хранят в себе мечту о лилиях, ангелах, шелковых поясах». Если истолковать эти метафоры в свете образного мира Лорки, то лилия — это пол, только ангельский, а шелковый пояс наводит на мысль о том, что находится пониже талии. Затем глаза поэта придвигаются еще ближе — это называется в кино крупным планом; заметим попутно, что немое кино гораздо чаще, чем звуковое, использовало такие крупные планы — «портреты» величиной во весь экран. (Здесь можно вспомнить об оригинальном использовании режиссером Кулешовым лица знаменитого русского актера эпохи Великого немого — Ивана Мозжухина. Режиссер взял из старого фильма несколько кадров с лицом Мозжухина крупным планом, причем выражение его лица было нейтральным; затем он смонтировал эти кадры после кадра с обильно накрытым столом, после кадра с трупом и после кадра с ребенком — и в каждом случае публика была уверена, что лицо актера принимает разное выражение: гурманское, испуганное или нежное.) Глаза поэта… Такие же глаза позднее даст Жан Кокто в своем «Орфее»: «Его глаза — цвета стекла. Это глаза простодушного ребенка. Они уродливы. Они прекрасны. Это глаза страуса. Это человеческие глаза с устоявшейся в них меланхолией».

В общем, «Китон» — это сам Лорка и его неосуществимые желания. «Я бы хотел быть лебедем!» — восклицает он со вздохом. Из-за его неловкости падает с велосипеда красивая молодая девушка, пересекавшая ему дорогу, — а мы знаем, что в фильме Дали-Бунюэля весьма изобретательно была использована тема велосипеда: так кто же у кого позаимствовал? Этот диалог заканчивается поцелуем — ну прямо как в кино, только с той разницей, что девушка… мертва. В общем, мы имеем здесь дело с окончательно разгулявшимся воображением, и эти короткие драматические «кадры», следующие один за другим без всякой логической связи, — первый признак того, что поэт находится в состоянии переосмысления своих творческих принципов. Спустя несколько лет он создаст своего «Поэта в Нью-Йорке» — самую великую сюрреалистическую поэму в испанской литературе. Поразительно и знаменательно то, что та «прогулка Бестера Китона» тоже происходила в Филадельфии. Похоже, что для Лорки кино существовало только в Америке, — и в такой же поток картинок, беспорядочный и по-своему привлекательный, он оформит несколькими годами позже впечатления о своем первом пребывании за океаном.

Дали с удовольствием воспринял этот «диалог», так как в нем упоминается кинематографический персонаж, который отметили для себя оба неразлучных друга; в письме, помеченном концом августа, он пишет: «Похоже, что Бестер Китон снимал свой фильм на дне моря — в соломенной шляпке поверх скафандра ныряльщика». Этот образ показался Сальвадору настолько сильным, что через какое-то время он, большой любитель шокировать, даже появился на публике в костюме водолаза, при этом едва не погиб от удушья. Но этот же образ сразу выявил и существенное различие между двумя друзьями: художнику был интересен лишь сам сюрреалистический контраст между скафандром и соломенной шляпкой и сама нелепость данной ситуации; поэт же увидел в великом комике немого кино грусть и безнадежность — знаки существа отверженного, лишенного успеха у женщин, не принятого никем, хотя и появляющегося всюду. Не заключается ли вообще весь смысл сюрреалистического искусства в сугубом обращении к индивиду — чтобы дать возможность каждому видеть что-то только свое, следовать своим собственным желаниям и представлениям?

Тем летом 1925 года два друга активно вели переписку; был даже период, когда они посылали друг другу письма каждые два дня. Федерико намеревался писать «Оду Сальвадору Дали», а тот в ответ рассыпался в его адрес преувеличенными похвалами. «На мой взгляд, — писал он ему в ноябре того же года, — ты

единственный современный гений, и сам это знаешь. Хоть я и осел в литературе, но то, что я улавливаю в твоей, доводит меня до настоящего изумления!» Когда он узнаёт, что друг готовит ему поэтический дифирамб, он спрашивает в письме, помеченном тем же летом 1925 года: «Когда я смогу получить твою оду целиком?» Отсюда следует, что Федерико уже послал ему несколько многообещающих строк — в духе всё того же сюрреалистического мира, который был выстроен ими двоими вокруг фигуры Бестера Китона. В свою очередь, Сальвадор направил другу живописное послание, куда вклеил фотографии своего идола и его супруги, назвав послание «Женитьба Бестера Китона» и приписав внизу: «Пиши подробно обо всём твоему Дали Сальвадору… время-то идет»; и еще — не без лукавства: «Святая Дева Мария, Царица Небесная, молись за нас!» Письмо подписано: «Со всей нежностью к тебе — малыш Дали».

Дали вообще часто посылал письма с рисунками. В ноябре 1925 года он сообщил своему другу о первой выставке своих работ в галерее «Далмау» в Барселоне. (Там же в 1927 году представит свои рисунки Лорка.) Внизу наброска, изображающего пикадора, он еще раз подчеркивает глубину своих дружеских чувств: «Пиши мне: ведь ты единственный, кто мне интересен, — из всех, кого я знаю». Их глубокое взаимопонимание — буквально с полуслова — выражалось и в собственном языке, придуманном ими только для них двоих: в нем так много звукоподражательных междометий и детских словечек, вроде «да-а-а-а-а», «ха-ха-ха-ха-ха», «кри-кри», «рак-рак», «на», «наны» …

В тех письмах они жаловались друг другу на грусть от разлуки, выражали потребность делиться самым сокровенным. Это был расцвет их дружбы.

ЗАВОЕВАНИЕ КАТАЛОНИИ

Я назвал бы эти рисунки… очень человечными.

Почти все они целят стрелами прямо в сердце.

Федерико Гарсиа Лорка

Федерико любил рисовать — это жило в нем с самого детства. У него всегда были при себе цветные карандаши, китайская тушь, уголь для рисования. Его поэтические тексты усеяны рисунками — они сделаны пером или карандашом, раскрашены разными цветами. Тем более — его тексты драматические. Текст уже самого первого его кукольного спектакля 1923 года — «Фарс с дубинкой», который превратится потом в «Трагикомедию о доне Кристобале и Росите» — сопровождался рисунками декораций и костюмов (по примеру Эйзенштейна, который делал наброски различных планов для своих фильмов). Лорка рисовал это достаточно талантливо, но для «Марианы Пинеды», его первого успешного театрального детища, декорации, по его просьбе, сделал Сальвадор Дали.

На следующий день после премьеры «Марианы Пинеды», 25 июня 1927 года, в Барселоне, в галерее «Далмау», была открыта, по инициативе Сальвадора Дали, выставка рисунков Лорки, которая продлилась до 2 июля. Устроителем и чуть ли не главным действующим лицом на этой выставке был каталонский критик Себастьян Гаш: он познакомился с Лоркой месяцем ранее в пивной с «вагнеровским» названием «Золото Рейна» и сразу, как он сам говорил, «был сражен ударом молнии» — то есть стал ярым приверженцем самого Лорки и его творчества: он тут же «проглотил» сборник его поэм «Песни», недавно вышедший из печати — в мае 1927 года. Сборник содержал тексты, отобранные Лоркой с помощью его рассудительного брата Франсиско: эта работа потребовала от Федерико очень много терпения. Сборник был выпущен в Малаге издательством «Литорал», директором которого был поэт Эмилио Прадос — один из друзей Лорки; впрочем, Федерико поссорится с ним из-за недочетов в этом издании — в частности из-за типографских опечаток. Этот андалузец, уроженец Малаги, в течение трех лет руководил журналом «Литорал» (1926–1929), который имел большую популярность благодаря сотрудничеству с Лоркой (тот стал «звездой» первого же номера в ноябре 1926 года с тремя своими

«цыганскими романсами») и теми, кого называют теперь «поколением 1927 года»: это Альберти, Алейсандр, Гильен, Сернуда…

Незадолго до этого издатель побывал в Гренаде и провел несколько дней с Федерико — чтобы подготовить публикацию этого сборника поэм; он также присутствовал 17 октября 1926 года на открытии сезона в культурном центре «Атенео», где Лорка произнес речь, посвященную крупной фигуре испанской поэзии — Педро Сото де Рохасу, поэту XVII века родом из Гренады. Отметим мимоходом, что этот Эмилио Прадос, чувствуя в себе гомосексуальные наклонности, ранее намекал на это Федерико, но тот отверг его притязания. В одном из писем, весной 1922 года, Эмилио писал поэту: «Приходи ко мне, брат мой, я угощу тебя своим красным вином и своим медовым вином. И пусть твои новые цветы раскроются в моих руках». Это письмо, выдержанное в неприятно-напыщенном стиле, весьма двусмысленно: понятно, что под «цветами» имеются в виду поэмы Лорки, но эти странные «вина», предлагаемые поэту, и весь тон письма выдают в его авторе и другие намерения, нежели только публикация поэм, тем более что эта публикация осуществится лишь несколько лет спустя.

«Песни» были переизданы в 1929 году, на сей раз в Мадриде: в этом издании собраны и поэмы уже другого стиля, более «очищенного», ближе к «хайку», которые поэт назвал «Сюитами» — это длинная поэтическая связка (около 240 поэм), над которой поэт работал всю свою жизнь начиная с 1920-х годов; она появится полностью лишь спустя долгое время после его смерти благодаря энергичным и терпеливым изысканиям Андре Беламика. В них ощутимо не столько влияние знаменитого «предтечи», Сото де Рохаса, сколько восприятие его поэзии самим Лоркой. И в них вполне проявился вкус Лорки к миниатюрности, типичный для его родной Гренады: «Гренада любит всё небольшое… Поэтому эстетика собственно Гренады — это эстетика уменьшительная, эстетика миниатюриста». Не вызывает сомнений, что автором всех этих поэм-миниатюр является сам Лорка: такие «эпюры» и «арабески», живущие в собственном «замкнутом пространстве», могли родиться только у стен Альгамбры и только в его голове.

Итак, Себастьян Гаш, покоренный столь разносторонним дарованием Федерико, спроектировал с несколькими помощниками эту выставку, на которой первый раз в Испании были представлены картины Лорки. Их было 24; среди них — «Портрет художника Сальвадора Дали», «Поцелуй в зеркало», «Мечта моряка», «Дама на балконе» и др. Это доставило огромную

радость поэту — быть представленным как настоящий художник. Он продал четыре картины, а остальные раздал в подарок своим каталонским друзьям. Однако местные критики не обратили большого внимания на эту выставку, за исключением Себастьяна Гаша, который писал в журнале «Друг искусств»: «Рисунки Лорки обращены только к чистым душам, к простым людям, которые способны чувствовать не мудрствуя. К тем, кто способен безошибочно ощутить бесконечную поэтичность детских понятий… Это продукт чистой интуиции — его рукой водило само вдохновение. Его рука умеет просто отдаться вдохновению. Она отпускает себя на свободу, не сопротивляется ничему — она сама не знает, и не хочет знать, куда ее влечет. Это настоящая поэзия, много поэзии…»

В общем, всё вернулось «на круги своя»: здесь явно выражено восхищение именно *поэтом,* проглядывающее в каждом рисунке Федерико: чаще всего его рисунки представляют собой своеобразные пластические метафоры.

Лорку поздравили редакторы журнала «Друг искусств», а также Ситжес, который прославился устроением своих «Модернистских праздников», — его вдохновил на это художник и писатель Сантьяго Русиньоль, влюбленный в Гренаду, которую любил живописать. Эти «Праздники» в Барселоне намного раньше, чем потом Мадрид, познакомили Испанию с блистательными именами Метерлинка, Цезаря Франка, Гёте и Вагнера, Ибсена, Мирбо и Гауптмана и других художественных знаменитостей Европы — всем им открывала свои объятия Барселона, географически более близкая Европе, чем Мадрид. Журнал «Друг искусств» был знаменем нового эстетического направления, называемого «модернизмом», которое, конечно, не могло не оказать влияния на Лорку — через общение с Дали и его друзьями в Кадакесе, Фигересе и Барселоне.

После закрытия выставки 2 июля 1927 года состоялся, как это принято, банкет — в честь Федерико-художника. И конечно, этот банкет стал триумфом поэта: Лорка читал там свое «Цыганское романсеро», и в том числе одну поэму, которая звучала особенно вызывающе в тогдашнем испанском обществе — «Романс об испанской жандармерии». Представим себе Лорку, декламирующего низким, рокочущим голосом вот такое его начало:

Их кони черным-черны,
и черен их шаг печатный.
На крыльях плащей чернильных
блестят восковые пятна.

Надежен свинцовый череп —
заплакать жандарм не может;
затянуты в портупею
сердца из лаковой кожи.
Полуночны и горбаты,
несут они за плечами
песчаные смерчи страха…

(Перевод А. Гелескула)

Здесь нужно иметь в виду следующий исторический казус: со времен Филиппа V и утверждения на троне Бурбонов (которые положили конец действию «Usatges», то есть исторически сложившегося в Каталонии «обычного права», а по сути дела — конец их автономному существованию) каталонцы ненавидели центральную власть; не добавит им любви и приход к власти Франко, и похвальба генерала Кейпо де Льяно, что скоро на месте Каталонии он будет выращивать картошку. Так что Федерико этой своей поэмой попадал точно в цель: портрет стражей порядка, этих орудий подавления свободы, получился очень сильным. Надо отметить также, что еще задолго до этого своего пребывания в Каталонии Лорка решительно принял сторону свободолюбивых каталонцев: в 1924 году он подписался под протестом мадридских литераторов против мер по ограничению каталонского языка, принятых правительством диктатора Примо де Риверы. Несмотря на свою аполитичность, Федерико всю жизнь вступался, и каждый раз всё более энергично, за всех униженных и оскорбленных.

Вернемся к «Романсу о жандармерии». Именно эта поэма из «Цыганского романсеро» «обеспечит» ему вызов в суд 3 июля 1936 года, то есть за несколько дней до государственного переворота генерала Франко. Впоследствии журналист Антонио Отеро Секо, который сопровождал поэта в суде, рассказал об этом эпизоде в мадридской газете «Мундо графико» от 27 февраля 1937 года. Дело было в следующем: некий отставной военный прочел эту поэму (через десять лет после публикации «Цыганского романсеро»!), счел себя оскорбленным в своем жандармском достоинстве и подал жалобу на поэта в суд. Но Лорка нашел для судьи убедительные поэтические аргументы — и был оправдан. «Судья был умным человеком и потому объявил, что удовлетворен моими доводами». Тогда природный шарм и любезность Федерико обезоружили представителя власти. И всё же эта поэма действительно была яростным протестом поэта против испанской «полицейщины» — за ним потянулась слава

«того, кто высек жандармерию». Эта слава станет для него роковой — мы в этом вскоре убедимся: человек, который отправил поэта на смерть в 1936 году, был одним из высших чинов жандармерии при правительственных структурах в Гренаде.

ПОЦЕЛУЙ, КОТОРЫЙ УБИВАЕТ

Твои губы, жестоки и холодны,
На мне оставляют кровавый след.

Федерико Гарсиа Лорка

Если бы нужно было найти символ их дружбы — Федерико и Сальвадора, — то образ «жестокого поцелуя» подошел бы лучше всего. Этот образ очень часто повторяется в рисунках обоих художников, и он связан обычно с видением смерти.

Сальвадор Дали, помешанный на сюрреализме и пронизавший насквозь свое сознание сногсшибательными образами, на которые было столь щедро и воображение Федерико, даже после смерти друга продолжал изображать его — его лицо, необычное, измученное, часто замаскированное под искусственностью художественного орнамента — как, например, мертвое лицо на пляже; лицо Лорки присутствует на всех полотнах Дали периода Кадакеса, вписывается во все их художественные элементы. Это целый набор образов, требующих от зрителя поисков и догадок; ясно только одно: Дали, с помощью кодового языка и криптографии, чем оба друга любили пользоваться в своем общении, старался одновременно и показать и спрятать то глубокое и невыразимое, что было в их дружбе.

Картина самого Лорки под названием «Поцелуй» изображает «перемешанные» лица Федерико и Сальвадора — она символична для всей их «иконографии» и подкрепляется поэтическим рядом одного и другого: ведь если поэт Федерико был еще и художником, то и художник Сальвадор тоже пишет и поэзию, и прозу — и в немалом количестве. «Поцелуй» был создан Лоркой в 1927 году: на этот год пришелся пик их дружбы. Смысл картины: один — это другой, и наоборот. Это единство двух существ, которые, будучи столь похожи, еще и дополняют друг друга. Можно ли было лучше передать в рисунке эту их «взаимообратимость», их общность? Это не один *и* другой, а один *в* другом. Позднее Федерико напишет в своей пьесе «Публика» (но сыграть ее на сцене было невозможно) диалог Императора и некоего Персонажа с виноградной ветвью, когда первый сжимает в объятиях другого: «Один и есть один», — а тот ему отвечает: «И всегда один. Если ты меня поцелуешь, я открою рот, чтобы твоя

шпага пронзила мне горло».

В беседах с журналистом Аленом Боске, опубликованных в 1960 году, Сальвадор Дали признается, не без самодовольства, что вызывал самые нежные чувства у своего друга Федерико. Чувствуется, что фигляр и позер Дали испытывает большое удовольствие, указывая на этот оттенок в их отношениях. Он позволяет себе и большее: упоминает, что дважды чуть не стал «содомитом»…

Одно из писем Федерико Сальвадору, которое было написано по пути из Кадакеса летом 1927 года в одном из барселонских кафе, дает лишь слабые основания поверить излияниям Дали. В нем Федерико извиняется за свое грубое, неловкое, неуместное поведение: «Я теперь понимаю, что я теряю, удаляясь от тебя… Я повел себя с тобой, как тупой осел, — это с тобой, который есть лучшая часть меня самого. С каждой минутой я вижу это всё яснее и испытываю настоящее раскаяние. Но от этого моя нежность к тебе лишь возрастает…»

Гораздо интереснее то, что рассказал Дали о связи Федерико с женщиной. Поскольку «содомитом» он становиться не хотел (и «спасла» его от этого искушения Гала), он предложил другу познакомиться на курсах с девушкой-однокашницей. В Академии изящных искусств Сан-Фернандо в Мадриде занимались юноши и девушки, мечтавшие стать художниками и скульпторами. Из них двое станут близкими Лорке людьми: Маргарита Мансо и Эмилио Аладрен.

Юная художница Маргарита Мансо привлекала всех своих товарищей по учебе: они восхищались ее мальчишеской фигуркой и вызывающей элегантностью — это она ввела моду ходить без шляпы и без прически, только «в волосах», что в Мадриде того времени считалось скандальным; особенно привлекательной была ее улыбка, когда она изредка озаряла подчеркнуто суровое лицо эмансипированной девицы. Неудивительно, что именно ей предложил Сальвадор встретиться с Лоркой. Она, со своей стороны, тоже испытывала симпатию и интерес к поэту. И вот в один прекрасный вечер Федерико, Сальвадор и Маргарита оказались вместе в одной комнате на «любовном свидании». Дали рассказал об этом в тех же «Беседах» с Аленом Боске — книге, полной сплетен и саморекламы, а иногда и откровенно мерзкой, если только не списать многое в ней на то, что престарелый Дали в то время был уже просто сумасшедшим (что он и сам не отрицал). Журналисты давно уже называли Дали «спектаклем одного актера»: он действительно до конца жизни изображал из себя шута горохового, плохого клоуна — в ущерб своей живописи, действительно новаторской и во многих отношениях

примечательной.

В первый и последний раз в жизни Федерико имел связь с женщиной. Был ли он очарован ее прекрасным телом — почти мальчишеским, с маленькими грудками и узкими бедрами — и ее свежей, юной душой? Ведь она была почти ребенком, или точнее — подростком: ей было всего 17 лет. Как это произошло между ними? Как с «лихой кобылкой» из его «Цыганского романсеро»? Не будем гадать — со свечой мы над ними не стояли. Гораздо важнее нам будет узнать еще об одной черте личности Федерико: к великому изумлению Сальвадора, его друг проявил огромную нежность к отдавшейся ему девушке; взяв ее на руки, он баюкал и ласкал ее, как ребенка, нашептывая ей на ухо стихи из своего романса «Фамарь и Амнон»:

Амнон, могучий и стройный,
с башни своей ее видит —
вздрогнули кольца его бороды,
и чресла вспенились бурно.
Вот голый он в лунном сиянье
лежит плашмя на террасе,
свистя сквозь сжатые зубы, —
как дротик, что в тело вонзился.

(Здесь и далее — перевод Е. Чижевской)

Эта великолепная поэма, возможно, наиболее ярко выразила в творчестве Лорки его сексуальные влечения: то, чем было для него желание и обладание.

Затем Федерико и Маргарита некоторое время были неразлучны: эту пару можно было постоянно видеть в коридорах и садах студенческой «Резиденции». Примечательный факт: Маргарита была подругой — или любовницей? — Эмилио Аладрена, студента-скульптора, и именно она познакомила Федерико с этим симпатичным молодым человеком, который вскоре стал его близким другом. Нам, почитателям Лорки, поэта и человека, достаточно знать, что он сумел, с огромным нежным чувством, объединить этих двух людей и в своей жизни, и в своей поэзии, — он посвятил им две из своих поэм «Цыганского романсеро»: «Погибший из-за любви» — Маргарите Мансо, и «Романс обреченного» — Эмилио Аладрену. Эти поэмы следуют одна за другой. Как Маргарита и Эмилио — в его жизни.

«О, САЛЬВАДОР ДАЛИ И ГОЛОС ЕГО СМУГЛЫЙ!»

Мне нужно убеждать себя,
что ты некрасив, — чтобы
любить тебя еще больше.

Федерико Гарсиа Лорка

Самым прекрасным подарком, который мог сделать Федерико своему другу Сальвадору, была «Ода Сальвадору Дали» — длинная поэма, написанная специально для него и посвященная их дружбе. Вполне естественно, что он начал писать ее во время пребывания в Кадакесе, в семействе Дали, весной 1925 года; закончена она была в следующем 1926 году и опубликована в апрельском номере престижного журнала «Revista de Occidente», возглавляемого философом Хосе Ортега-и-Гасетом. Ода содержит 113 строк и представляет собой не просто похвалу Сальвадору и его искусству — ее можно считать одной из самых прекрасных поэм о дружбе, когда-либо написанных; это еще и эстетический манифест, который знаменует собой поворот в поэтическом мировоззрении Лорки — он «перевернул страницу» своего «Цыганского романсеро».

Критика Дали в адрес «Романсеро», этого ключевого на тот момент произведения Лорки, со всем тем условным, анекдотичным и фольклорным, что в нем было, принесла свои плоды. Сальвадор, силой своего убеждения и во имя тесной дружбы, связывавшей их, сумел подвигнуть поэта Лорку на новые свершения: тот должен был сломать традиционные метрические формы (заодно уйти от «андалузизма» и «цыганщины») и дать свободу воображению, чтобы создать прогрессивную поэзию современной Испании.

Остановим на мгновение наше внимание на стихе, повторенном дважды: «О, Сальвадор Дали и голос его смуглый!» Какое нежное чувство звучит в этом ласковом припеве! Этот «смуглый голос», смелая метонимия, был вполне в духе времени: тогда же французский поэт Поль Элюар видел землю «голубой как апельсин» и, будучи продолжателем Бодлера и его эстетики «соответствий», стремился сочетать «запахи, цвета и звуки». Так и Лорка: он «переносит» оливковый цвет лица Сальвадора, который, как упоминалось, считал себя потомком араба, уроженца

Африки, — на его голос: мы сейчас тоже можем слышать его — хрипловатый и низкий, но, без сомнения, он звучал музыкальнее в его 20 лет. Тогда этот голос был мелодичным, желто-зеленым, чарующим — такой прекрасный образ дарит здесь поэт-музыкант своему другу-художнику!

Вчитаемся внимательнее в эту поэму, первоначально названную «Дидактическая ода», с намерением прояснить для себя сущность новаторского таланта Дали, которым он вполне мог гордиться (и он гордился!). Мы можем выделить в ней три «полюса»: сначала это «сырье», которым располагает художник; потом родной ему пейзаж Кадакеса, пляж уныния; наконец, сам Сальвадор — такой, каким он станет в вечности: это острое предощущение всего того, что и составит самобытность гения Каталонии.

Начало оды дает нам нагромождение отрицательных образов — тех бесполезных или уродливых предметов, видом которых упивается художник: ведь это грубое сырье вполне годится в пищу его творческой фантазии. Это роза, до которой не дотянуться, железное колесо, унылая скала — серая сверху донизу, сорванный цветок; река Сена, увлекающая своим течением мраморный айсберг; увядший плющ; окна домов — без отблесков; бутики парфюмерии — закрытые; печатная машинка, с кареткой, застывшей на полпути; на горизонте — большой акведук, свинцовое море и, наконец, человек, который измеряет всё это большой желтой линейкой, и еще охотники за бабочками, которые сложили свои сачки. В шести строфах и двадцати четырех строках поэт дает описание этого «пастбища» — поля деятельности для Сальвадора, и мы уже понимаем, что он-то сумеет воспользоваться всем этим негодным материалом как следует.

Далее в трех строфах — в противовес всему предыдущему — видение Кадакеса; это еще одно «пастбище», но совсем другого свойства: родной город Дали возникает как мираж — этот призрачный порт покоится на ладони руки между морем и холмами, со всеми своими лестницами; полчища улиток взбираются в небо — чистое, без единого облачка. Роза — это компас уснувших рыбаков; рыба с луной празднуют свою свадьбу; пляж с песчаными волосами, на которых соляная полоса образует «корону белых шхун»…

Вот, наконец, и сам художник — он одержим «жаждой вечности», и это приводит в восторг поэта: он и сам, как его близнец-художник, одержим точно такой же жаждой. Восхищение старшего из «близнецов» своим младшим выражено ни много ни мало в шести строфах из сорока строчек с повторяющимся

рефреном: «О, Сальвадор Дали и голос его смуглый!» Называние художника полным именем не случайно: это не просто стихотворный припев — это сотворение легенды о нем. Надо, чтобы об этой замечательной личности всегда помнили, и Лорка посвящает ему строки, которые могли бы стать эпитафией — фразой, выгравированной на мраморе памятника. Он говорит, что эта «юношеская кисть» способна заключить в своих созданиях вечность: борясь с хаосом мироздания, художник противопоставляет бесформенной и исчезающей материи — свою прямую линию и утверждает себя как творца «порывом вверх». Под его кистью хаос успокаивается и упорядочивается — как стая хищников перед кнутом дрессировщика. Даже Смерть заключена в малый круг и в краткий миг — этой светоносной кистью:

> Смерть, побежденная, входит, дрожа,
> В стесненный круг единого мгновения.

Дали — художник «точной и определенной материи». Движение его кисти подобно движению руки Творца, и потому его творчество есть не что иное, как воспроизведение снов Творца. Это чудо подтверждено следующими двумя строфами из девяти строк — дополнительными, — через образ «розы гармонии»: «Роза гармонии мира не ищет себе страданий». И правда, с какой легкостью пишет Сальвадор — и тем извлекает кистью из кажущегося небытия гармоничную красоту негармоничного мира! Любит он и «числовые формы», которыми в это же время увлекается другой гений испанской живописи — Пикассо: тот прямо-таки одержим числами.

В сознании Лорки, которое зачастую бывало провидческим, Сальвадор Дали — гений, владеющий пространством и свободно играющий временем:

> Ты не хочешь, художник, чтоб формы смягчались
> Под ватой капризной случайного облака.

Предвидел ли Лорка его знаменитые «мягкие часы», которые вскоре принесут славу художнику? Этот образ запечатлен на полотне «Постоянство времени», написанном в 1931 году, — оно явилось результатом лекций Эйнштейна по теории относительности, которые он прочитал в студенческой «Резиденции» как раз во времена Лорки — Дали — Бунюэля, и эти трое, так или иначе, воспользовались ими каждый по-своему.

Но всё это еще впереди, а пока Лорка пишет о розе, что, как

полярная звезда, светит обоим художникам — кисти и слова.

> Но роза, роза сада, в котором ты живешь, —
> единство полюсов обеих наших душ.

Как не вспомнить здесь известную эпитафию на могиле Райнера Марии Рильке: «Чудна судьба твоя, о Роза: с такой красой — и быть ничьей во стольких снах людей!» Оба друга могли бы обладать вместе лепестками этой розы…

В них еще свежо воспоминание о пляже Кадакеса, и образ смуглого торса Сальвадора напоминает Лорке святого Себастьяна, пораженного стрелами. Отсюда и строка: «Я горжусь, что так точен полет твоих стрел».

В одном из длинных писем лета 1927 года Федерико пояснял Сальвадору, что он чувствует в образе этого воина и святого подвижника, замученного императором Диоклетианом за верность Христу: он считается святым покровителем города Кадакеса и (по странной прихоти воображения) — официальным покровителем гомосексуалистов; Федерико как бы примеряет к себе страдания и мученичество этого прекрасного святого: «Стрелы святого Себастьяна были железными, но я вижу их иначе, чем ты: по-твоему, они жесткие, прочные, короткие и прибивают накрепко, как гвозди, — выдернуть их невозможно; я же вижу их гибкими и длинными… Твой святой Себастьян — из мрамора и противоположен моему — из плоти, и мой умирает каждую минуту, как и должно быть. Если бы мой святой Себастьян был слишком материален, я был бы не лирическим поэтом, а скульптором (но не художником). Я думаю, что не должен объяснять тебе, почему я не мог бы стать художником. Различие здесь достаточно тонкое. Но что меня особенно привлекает в святом Себастьяне — это его ясное спокойствие в несчастье…»

Он точно подбирает слова… Но кто из них здесь привязан к столбу и кто — лучник? Не имеет значения, говорит поэт:

> Важнее всего — наша общая мысль,
> что нас единит в темный час и в рассветный.
> Не искусство — тот свет, что слепит нам глаза,
> а любовь: наша дружба в ней — и боренье.

Эта поэма — дань великому художнику, хотя пока только начинающему. Федерико любит своего друга, но это скорее дружба, окрашенная любовью, на манер древних греков — как у Цицерона в его трактате «О дружбе», или, еще точнее, как в

фундаментальном творении Аристотеля «Этика Никомаха», где философ утверждает: «Два человека, идущие вместе, удвоят свои силы». Но может быть, припомнилась Лорке здесь и лапидарная фраза маркиза де Караччиоло — из его книги «Характеры, или Свойства дружбы» (ее можно было найти в нескольких библиотеках в Андалузии): «Дружба кончается там, где начинается любовь». Всё это хорошо иллюстрирует ту мешанину чувств, в которую окунулись Федерико и Сальвадор с первых же их встреч в студенческой «Резиденции».

Такими хотел видеть Федерико их отношения: один помогает другому, каждый ценит другого и самого себя — в соответствии с тем математическим уравнением, которое будет выведено Лоркой-драматургом в пьесе «Публика». Это уравнение включает в себя и дружеское соперничество (упомянутое здесь «боренье») — дуэль художников, артистический обмен «уколами рапир», вызов, который, пером или кистью, каждый из них бросает другому — как это бывает в настоящей дуэли. Нечто подобное изобразил в 1855–1861 годах Делакруа — на стене церкви Сен-Сюльпис в Париже своей «Борьбой Иакова с ангелом».

Поэт на шесть лет старше художника и потому решается дать ему эстетический совет, выраженный ярким художественным словом — и Сальвадор воплощает его, или скоро воплотит, на известном полотне, созерцая панораму Кадакеса и флаг Каталонии с четырьмя красно-золотыми полосами:

> Долой клепсидры, их крылья-мембраны
> и жесткий серп аллегорий.
> Свежему ветру отдай свою кисть
> Над морем с рыбачьими лодками.

Можно было не сомневаться, что Сальвадор обязательно «сохранит на груди» эту оду — высокую похвалу своему искусству и своей персоне. И он действительно бережно хранил ее среди своих бумаг — он был любителем порядка и старательно поддерживал его в созданной им в Фигересе собственной империи — музее самого себя. Но этот щедрый дар Федерико не был оплачен столь же щедрой монетой. Незадолго до своей смерти Дали, предчувствуя свой скорый уход, с сожалением обозначит их отношения как «любовь трагическую, потому что она не была разделенной». И всё же была сильная общность мысли, близость эстетическая и, вероятно, искренняя привязанность друг к другу.

АНДАЛУЗСКИЙ ПЕС

И кинжал, как солнечный луч,
пронзает суровые долы.

Федерико Гарсиа Лорка

В студенческой «Резиденции» в Мадриде, как в любой студенческой среде и в любом «замкнутом пространстве», существовал обычай посмеиваться над «нездешними», «чужаками», даже если и не было над чем — так сказать, искать вошь на лысине. В испанском языке есть два слова для обозначения «чужака»: «extranjero» — собственно чужак, то есть из другой страны и другой национальности, и «forastero» — «нездешний», не из нашего города, не из нашей деревни. Так что Лорка в Мадриде был «forastero», и более того — андалузец. А кто такой андалузец — для кастильца? Или точнее сказать, кем был во времена Лорки андалузец в Испании?

Шестого июня 1929 года Бунюэль и Дали в зале-студии Урсулинок, в рамках приватного вечера, на который были приглашены знаменитости артистического мира: Пикассо, Кокто, Жорж Орик, Ле Корбюзье, Андре Бретон и его поклонники, — представили свой сюрреалистический фильм под названием «Андалузский пес». Это название заинтриговало многих, и фильм был сразу отнесен к разряду экстравагантностей «в духе Дали», а затем «положен на полку» вместе с прочими созданиями сюрреалистического абсурда. Конечно, когда смотришь сегодня этот фильм, создается впечатление бессвязной последовательности кадров, что-то вроде галлюцинаций, — и не более того; можно попросту счесть, что это некое упражнение в стиле «эпатировать буржуа», как тогда выражались. Но Лорку это не могло обмануть (если он не видел этот фильм на его премьерном показе в Париже, то наверняка читал его сценарий и, вероятнее всего, имел возможность посмотреть его в Нью-Йорке в следующем году): он чувствовал, что намеки в этом фильме целят прямо в него и что он был в глазах своих давних приятелей по Мадриду именно «андалузским псом». Федерико был уязвлен, потому что знал, какой смысл вкладывали в это выражение создатели фильма.

Чтобы в полной мере осознать, что это был за смысл, нужно заглянуть вглубь «коллективного бессознательного» испанской

нации и обнаружить в нем то, что и создало эту нацию, — речь идет о Реконкисте, то есть «отвоевании» христианской Испании у Испании мусульманской. Эта последняя существовала на протяжении семи веков, с 711 по 1492 год, когда пала Гренада и пришел конец последнему мавританскому королевству Боабдила. Реконкиста возникла сразу после мусульманского вторжения на Иберийский полуостров в начале VIII века, сначала в горах вольнолюбивой Астурии, затем по всему полуострову, и была долгой и трудной: открытая война принимала иногда скрытые формы или сменялась даже длительными периодами мирного сосуществования. Решающим эпизодом испанской Реконкисты стала битва при Лас-Навас-де Толоса в 1212 году, после которой арабские орды вместе со своим исламом были изгнаны из Кастилии — они отступили далеко на юг, и их оплотом оставалась лишь Андалузия. Место в горах Кастилии, где были разгромлены завоеватели, — почти непроходимое ущелье, — стало символическим (во времена Жозефа Бонапарта, уже в начале XX века, французские войска тоже оказались здесь в весьма тяжелом положении) и получило название «Despenaperros» («Собачья пропасть»), так как именно из этой теснины Сьерра-Морены были сброшены вниз, на юг, неверные — «собаки». После этого арабская оккупация Испании была ограничена одним лишь королевством Гренада.

Можно не сомневаться в том, что жители Мадрида посмеивались над выходцами из Андалузии, приехавшими в столицу учиться, и называли их «андалузскими псами»: Андалузия в некотором роде оставалась для них арабской «Al-Andalus», а ее жителей еще несколько веков назад кастильцы прямо называли «собаками». В общем, назвать Лорку «андалузским псом» было равносильно грубому оскорблению — вроде «кобеля». Это был чистейшей воды расизм, хотя, может быть, и не вполне осознаваемый обидчиками.

Для арагонца Бунюэля и каталонца Дали молодой поэт из Андалузии был, пусть даже в шутку, «чужаком», «полукровкой», на которого они показывали пальцем. У Федерико были основания почувствовать себя преданным ими — об этом свидетельствуют его письма, написанные после того, как до него дошли слухи о показе этого фильма в Париже. Более всего поражает во всём этом позиция Сальвадора Дали, который и сам-то претендовал на якобы мавританское происхождение и выводил свою фамилию от «de Ali» — некоего араба Али на своем генеалогическом древе. Впрочем, оскорбления в адрес Лорки исходили главным образом от Бунюэля, которого ужасала предполагаемая им гомосексуальность Федерико, и потому он

старался любыми способами разделить «эту пару»: именно он и заставил Дали последовать за собой в Париж. Тому есть доказательства в письме Бунюэля к Дали от 24 июня, где он упоминает о Лорке, находившемся тогда в Америке: «Федерико, этот сын шлюхи, не приехал сюда, но я получил известия от этого п…а (в оригинале — полностью)…» Бунюэль делал всё, чтобы опорочить Лорку в глазах Дали.

Придется уделить некоторое внимание этому фильму — «Андалузский пес»: уж больно громким был его успех, а вызванный им скандал еще долго давал о себе знать. Когда приходишь сегодня в музей «Reina Sofia» в Мадриде, в котором отдельный зал отведен Бунюэлю (здесь идет непрерывный показ двух его фильмов — «Андалузский пес» и «Золотой век», этих плодов краткого сотрудничества Луиса и Сальвадора), то первым делом поражает отсутствие посетителей. Можно просидеть тут на банкетках два часа, уставившись на экран, и констатировать, что лишь изредка какой-нибудь посетитель отодвинет занавес, просмотрит несколько кадров, а затем уходит — продолжить осмотр музея. Никто не задерживается — никого больше не интересует этот некогда культовый фильм, продолжительностью всего 17 минут, который в свое время сумел взорвать всё предшествовавшее ему эстетическое мировоззрение.

Первый кадр — своеобразная заставка-эмблема: постановщик снял самого себя на балконе; он точит бритву, обрезает себе ногти, затем поднимает глаза к небу — и видит полную луну и вытянутую горизонтальную тучу, медленно движущуюся к ней. Внезапно возникает лицо молодой девушки; пальцы Луиса раздвигают веки ее глаза, он приближает бритву к ее глазу — туча в это время перекрывает луну; бритва выковыривает глаз, и из него вытекает стекловидная жидкость. Кинокритика увидела в таком впечатляющем начале ни много ни мало как «начало нового кино» — жанра фильмов ужасов. Последующие кадры выдержаны в том же духе — фильм прямо-таки сочится кровью и гнилью. Интересно то, что в нем постоянно присутствует сам Бунюэль: крепкая фигура 28-летнего мужчины; взгляд, затуманенный дымом сигареты, прилипшей к губе. Режиссер явно указывает нам, кто здесь главный: это он творит образ, он создает новую эстетику «извлечения ядра» — иными словами, дает нам возможность видеть мир по-другому, меняет наше зрение.

Годом ранее Жорж Батай в своей «Истории глаза» тоже показал «новый персонаж» — подростка-извращенку, которая вырывает глаз у священника, принесенного в жертву, и запихивает его в свой половой орган, откуда этот глаз созерцает затем рассказчика. Так что «новая эстетика» уже вовсю

прокладывала себе дорогу. Имя ей — сюрреализм. И именно Бунюэль, а не Андре Бретон первым сделал ее своим главным «ремеслом».

В своем фильме Бунюэль напрочь отсекает «устаревшую эстетику» и общепринятые понятия — всё то, что их трио Бунюэль — Дали — Лорка называло «гнилой буржуазностью», обывательщиной. Этот бессвязный фильм не просто непоследователен — он непоследователен дважды. Так, кадры-заставки лишь весьма отвлеченно указывают «на время действия»: «Спустя восемь лет», «Шестнадцатью годами ранее», «К трем часам утра», «Весной», — но они к тому же и не имеют никакого отношения к изображаемому, так как совершенно произвольно вставлены между кадрами. Авторы фильма показывают этим, что «плевать хотели» на *время*, поскольку это понятие «не существует вовсе». Не об этом ли вспомнит Лорка (и не присоединится ли и он отчасти к подобной эстетике?), когда напишет свою знаменитую пьесу о времени, которое проходит, оставаясь неподвижным, — «Когда пройдет пять лет»? Да, возможно, но только у него всё будет иначе.

Что касается *пространства,* то оно всегда «прерванное»: стоит открыть дверь своей парижской квартиры — и сразу оказываешься ногами в воде на пляже в Нормандии. Здесь Бунюэль и Дали следуют «дадаизму» Магритта, с которым они уже знакомы и которым восхищаются. Кстати, Магритт провел часть лета 1929 года в Кадакесе у Дали, в компании французского поэта Элюара и его любовницы Галы, — эта энергичная особа вскоре покинет своего поэта ради красивого молодого, а главное, более «перспективного» художника-каталонца Дали.

Впоследствии будет чрезвычайно много разговоров о символике образов, придуманных для этого фильма художником Дали. Даже *слишком* много, так как сам Бунюэль просто помирал от смеха, читая некоторые «толкования» своих образов, особенно поданные в духе модного тогда «психоанализа». Как только не истолковывали, вкривь и вкось, образ галстука в полоску, который был оставлен покойником в коробке, полной и других сюрпризов! На самом же деле известно, что жена Бунюэля купила этот галстук как раз перед съемкой данного эпизода просто потому, что ее мужу нужен был галстук, и она выбрала этот рисунок по своему вкусу, не вкладывая в него никакого смысла. (То есть «высокомудрые» критики успешно дурачили сами себя!)

Некоторые другие образы были более значимыми. Например, образ человека, с преувеличенно сладострастным выражением лица ласкающего груди и ягодицы женщины, — впрочем, это более напоминает шлепки, чем ласку; затем он, подобно лошади

в упряжке, тащит за собой на веревках двух семинаристов в сутанах (сам Дали играет здесь правого из них); они же, в свою очередь, тащат за собой два рояля, на которых возлежат два ослиных трупа, сочащихся гнилью. Намек: следовать только своим желаниям — значит сталкиваться с непреодолимыми препятствиями и к тому же тащить за собой — как разбитые пианино — дрянные обывательские мыслишки.

Сексуализм присутствует здесь всюду, но зачастую в завуалированном виде: так, руки, отпускающие шлепки женщине, сначала похлопывают по платью, которое затем мимолетно «растворяется», обнажая на миг тело.

Другой образ желания — рука, кишащая муравьями: мужчина показывает ее женщине, взгляд которой при виде ее загорается. За ним контрапунктом следуют волосы под мышкой у женщины на пляже, которые затем перекочевывают на лицо любовника, затыкая ему рот.

В середине фильма появляется образ андрогина: он или она останавливается перед отрезанной и окровавленной рукой, лежащей на асфальте, и пытается дотронуться до нее палкой, но полицейский хватает ее и кладет в маленькую коробку, которая фигурирует в фильме с самого начала и до конца. Ее увозит человек на велосипеде, весь в рюшах и чепчике, что придает ему со спины вид доброй сестры-монахини; затем она оказывается в доме, и женщина вытаскивает из нее тот самый галстук в полоску. Это настоящий «ящик Пандоры», заключающий в себе наши страсти и фантазии…

Если уж говорить совсем начистоту, то у этого фильма не было иной цели, как путем необычных зрительных образов шокировать зрителя: собственные глубинные «фантазмы» творца всплывали на поверхность его сознания и должны были вызвать у зрителя, по выражению Аристотеля, *катарсис* — под ним создатель фильма понимал пробуждение спящих демонов и затем очищение от них собственных страстей.

Ту же загадочную коробку мы увидим, немало лет спустя, в фильме «Дневная красавица»: там некий японец отправляется в дом свиданий и открывает перед Катрин Денев этот «ларчик чудес» — только она одна видит, что в нем находится. Что же это такое — что так воспламеняет взор женщины? Никому более это не известно — в этом и состоит искусство Бунюэля: раздразнить наше любопытство — и в конечном счете оставить нас с носом. Роль такого же «ларчика» сыграет в фильме «Этот темный предмет желаний» большой джутовый мешок: его постоянно носит на плече элегантный Фернандо Рей — это «запас» его фантазий, «комплект» его демонов. Таким образом, можно

сказать, что «Андалузский пес» изначально содержит в себе всю кинематографию Бунюэля — с ее тревожными и таинственными образами, полными символического значения.

Если бы Лорка увидел этот фильм сразу по его выходе в свет, то он, несомненно, вспомнил и узнал бы в нем многие из своих потаенных фантазий и наваждений, которые он поверял — в ночи полнолуния — только этим своим двум друзьям, а те… «обнародовали» их посредством кинопленки.

В любом случае, он явно предпринял попытку дать им достойный ответ. Будучи в Нью-Йорке, он познакомился с начинающим мексиканским кинематографистом Эмилио Амеро, и у него возникла идея сделать фильм совместно с ним. Он начал писать для него сценарий, название которого сразу напоминало о знаменитом фильме Мельеса — «Путешествие на Луну». Луна — излюбленный образ у Лорки, неизменно проходящий через всю его поэзию, но здесь нужно не упустить из виду, что этот образ мощно заявил о себе в первом же кадре «Андалузского пса», так что название предполагаемого фильма было выбрано Лоркой не случайно.

Среди аксессуаров лорковского сценария есть белая постель, невидимая рука, голова на проволоке, чувственный поцелуй, и глаз — многократно экспонируемый, и большая мертвая голова, и опять же «Луна, которая раскалывается», и затем (своеобразная шутка) мальчик и девочка, идущие в ее объятия. Мальчик кусает девочку и пытается выдавить ей пальцами глаза — она защищается и уклоняется. На экране появляется и повторяется имя: «Елена Елена Елена Елена». Нужно ли усматривать здесь намек? Елена — настоящее имя Галы, которая привела в такое восхищение Дали. Имя женщины, на которой собирался жениться Эмилио Аладрен, — Элеанор… Елена появится и в неизданной пьесе «Публика», которую Федерико напишет в Гаване. В ней — сплошные наваждения, поток смутных образов и, конечно, трудные взаимоотношения мужчины и женщины.

Бунюэль потом оправдывался, что ничего определенного не хотел сказать своим «Андалузским псом»: «Я — человек инстинктов, а не идей». Но Лорка, как, кстати, и Дали, человек и инстинктов, и идей — в этом-то и разница между ними. Его «путешествие на Луну» — это погружение в темные побуждения, в среду «внутренних демонов»; мощная сексуальность и невозможность выхода для нее. Затем последуют его поэмы об отвергнутой любви, театральные драмы о бесплодной любви и искалеченной сущности человека — и всё это многое объясняет в самом Лорке.

Образ смерти неизбежно присутствует в творениях всех этих

художников (ведь это Испания!), но если у Бунюэля — Дали он проявляется лишь рисунком мертвой головы на спинке бабочки, то у Лорки смерть зримо присутствует в сценах похоронных бдений: «Комната. Две женщины, одетые в черное, плачут, уронив головы на стол, на котором горит лампа. Они протягивают руки к небу». И через несколько кадров — «Кровать. Две руки, накрывающие покойника»… То, что в «Андалузском псе» было лишь сюрреалистической игрой, — в «Путешествии на Луну» стало у Лорки глубоким раздумьем о смысле жизни и смерти…

ОТЧАЯННЫЕ ПОИСКИ ДРУГОГО

Ты вспомнишь, что ты — придумщик действительно чудесных вещей.

Сальвадор Дали

Федерико не мог жить без дружбы. Его злейший враг — одиночество: оно вгоняло его в депрессию и хотя, с одной стороны, пробуждало в нем творческие силы, в то же время оно и подрывало эти силы, обрекая на творческое бесплодие. В провинциальной Гренаде сравнительно замкнутый образ жизни оказался для Федерико на удивление благоприятным для обретения жизненно важных знакомств — Мадрид же, с его многолюдием, бурной артистической жизнью и культурной «питательной средой» студенческой «Резиденции», наоборот, пробудил в Лорке сильную потребность в обычных человеческих привязанностях.

Был, конечно, Сальвадор — человек, который оставил самый глубокий след в жизни нашего поэта. Но Сальвадор решил покинуть Мадрид… а возможно, и самого Федерико с его чрезмерно требовательной привязанностью. Намеренно ли он создал столь радикальный повод для удаления от него? Так, 14 апреля 1926 года Дали, который должен был представить свои работы на экзамен в Школе изящных искусств, устроил настоящий скандал — вроде тех, которые в изобилии будут сопровождать затем и всю его парижскую жизнь: он объявил некомпетентной комиссию, которая должна была оценить его работы, и ушел, хлопнув дверью. Он был отчислен — или, вернее, заставил отчислить себя — из школы; впоследствии он заявил, что «с него хватило мадридских оргий». Дали сразу же уединился в Фигересе и занялся творчеством, — о своем месте в искусстве он был самого высокого мнения. Возможно, он почувствовал, что уже получил от Лорки всё, что тот мог дать ему для творчества, — и теперь ему нужно было «уйти в затвор» — запереться в творческом одиночестве, вдали от шума и суеты большого города, вдали от исчерпавшей себя дружбы. Показательно и то, что, едва вернувшись в родную Каталонию, он завязал любовные отношения с Еленой Дмитриевной Делувиной-Дьяконовой (взявшей себе артистический псевдоним «Гала») — хотя она была на десять лет старше его.

Вскоре Сальвадор перебрался в Париж, поглощенный своей

карьерой, а затем — и началом супружеской жизни с Галой; она окончательно вытеснит Федерико из сердца его некогда лучшего друга. Можно понять обиду Федерико, но он тоже постарается найти утешение в творчестве, завершая работу над своим «Цыганским романсеро». Вскоре в его жизни произошли и другие важные события — например, знакомство с молодым талантливым скульптором, который, как и Дали, с 1922 года был студентом Академии изящных искусств в Мадриде; это был Эмилио Аладрен.

Этот молодой человек был на восемь лет младше Федерико; он был красив как бог: высокого роста, с огромными удлиненными глазами, черными волосами, светлой кожей и выступающими скулами, унаследованными от бабушки — русской, родом из Санкт-Петербурга. Пути этого экзотичного юноши и Федерико пересеклись в 1925 году; вполне вероятно, что тонко чувствующий поэт увидел в нем «второго Сальвадора» и искренне привязался к нему. Впрочем, этот молодой человек, друживший сначала с Маргаритой Мансо, единственной женщиной Лорки, был тогда женихом, или любовником, другой студентки Академии Сан-Фернандо — Маручи Малло. Та, страстно влюбленная в юношу, которого она величала «греческим эфебом», впоследствии говорила, что Лорка отнял у нее любовь.

Эмилио стал большим другом Федерико. Наделенный бунтарским духом, импульсивный, непокорный, «фантастический», — он буквально покорил Федерико. Молодой скульптор даже изваял голову Федерико из гипса, и тот был этим очень польщен (эта скульптура, к сожалению, была утрачена). Лорка старался ввести «малыша» в избранный круг мадридских художников, но без особого успеха, так как Эмилио обладал весьма неровным характером. Вскоре он познакомился с Элеанорой Дове, полюбил ее, женился на ней — и отошел от Лорки. Вся эта сердечная смута дружб и любовей окончательно ввергла Федерико в депрессию, и тогда его родные и друзья стали настойчиво советовать ему побывать в Америке — ему определенно требовалось сменить обстановку.

Кого надеялся он найти в Эмилио? «Второе я», которое он так страстно желал иметь в своей жизни? Мы знаем, что Федерико, с самого юного возраста, искал «объект» приложения для той огромной любви, что изначально жила в нем. И это необязательно должна была быть женщина — прекрасное и даже в чем-то недоступное существо. Женщина для Лорки всегда должна была оставаться на пьедестале — чистой богиней, незапятнанной Девой, любящей матерью.

Пытливому уму Лорки задал пищу «Пир» Платона. Он

обнаружил у себя эту книгу, издания 1923 года, и проявил к ней большой интерес. Связь, установленная в ней Сократом между любовью к прекрасному и любовью к добру, отвечала запросам смятенной души и разума молодого человека, всегда ощущавшего себя не таким, как многие другие его сверстники, и ему нужны были подтверждения своей правоты — этические … и эстетические.

Что дало ему чтение платоновского «Пира»? Образ человека изначального, соединявшего в себе мужское и женское начала: затем этот «всечеловек» был разделен надвое, и потому каждый человек с тех незапамятных пор обречен искать «свою половинку». Значит, «мужская половинка» ищет свою «женскую половинку» или «мужскую половинку»; «женская половинка» также ищет свою «мужскую половинку» или «женскую половинку» (как Тортола Валенсия, актриса мюзик-холла, о которой будет упомянуто далее). К тому же речь Сократа проникнута глубоким этическим чувством. Напрасно Альцибиад расставлял старому философу всевозможные ловушки плотского обольщения — тот, после достопамятной ночи, ушел от него, даже не прикоснувшись к нему. Сократ излагает свое нравственное кредо: искать надо не телесную красоту как таковую, а через телесную красоту — стремиться к красоте духовной. Иначе говоря, любить — значит подниматься по лестнице нравственных достоинств, стремиться к Добру. Лорка навсегда запомнил эту фразу Платона: «Нужно избегать любви низменной, порочной, привязанной к телу, а не к духу, — она еще и непостоянна». Вот почему он привязался к Аладрену: он полюбил в нем вольный дух и талант — как ослеплен он был ранее и гением Сальвадора Дали, так рано проявившимся в самовлюбленном художнике.

Первые тексты Федерико, созданные в период его отроческих исканий (в том аспекте, в котором представлял их его брат Франсиско), обнаруживают его вполне мужской интерес к женскому началу. Он явно виден в прозаическом тексте под названием «Героические поэмы». Мы встречаем в них, например, элегическое, «бодлеровское», описание женского тела — богини Психеи, чья немыслимая красота обращала в бегство мужчин. Первый его женский образ — это уже сразу образ женщины, обреченной на одиночество. Миф о Психее, который Федерико прочел у Апулея в его «Метаморфозах» (эта книга тоже была в его библиотеке), заставил работать его воображение, порождая череду бессознательных, уже тогда сюрреалистических, образов — они станут характерными для всей творческой манеры поэта. Федерико дает волю воображению: мы видим юную богиню купающейся, «невинной и обнаженной… в лиственном трепете

рощи»; в озерных волнах эта цветущая дева напоминает «розовый пестик в огромном цветке озера» (а пестик, как мы знаем, это «женский орган» цветка). С этого своего «наблюдательного поста» богиня обозревает окружающую природу — и что же она видит? Конечно, буколические сцены в духе Вергилия: маленького козленка, сосущего молоко у своей матери; слышится пасторальная песенка, что «вплетает в тишину созвездие неторопливых звуков»; затем и вовсе странная и необычная картина — «как крутой рог единорога пропарывает жесткое брюхо козла». Эта последняя картинка, намекающая на мужское совокупление, вполне архетипична, но совершенно нетипична для воображения чистой девственницы Психеи, которая затем найдет себе пристанище в объятиях Эроса и родит ему дочь по имени «Сладострастие». Но Федерико тешит себя этими причудливыми образами!..

Психея — в переводе с греческого «душа», «дух» — еще и чувственная богиня: такой ее представил, например, скульптор Канова своей знаменитой мраморной статуей «Амур и Психея». Ее образ — истинная находка для творческого воображения и потому — плодородная почва для множества фантазий. Так, из груди лорковской Психеи вылетает бабочка, крылышки которой — «две радужные грудки» (у Апулея Психея, ставшая благодаря Афродите богиней, видит, как у нее вырастают крылья бабочки). Эта же бабочка оживет под пером Федерико и в его первой пьесе «Колдовство бабочки». Но у Лорки тело Психеи, в ночи желания, становится «холодным и белым, как нард».

Одновременно с этим текстом в прозе Федерико написал стихотворение «Чувственный сонет», но сразу же, в рукописи, добавил к этому названию еще одно — «Женщина — далекая мечта»; в нем поэт называет себя «амфорой, наполненной ночною тьмой». И в своем последнем поэтическом произведении Лорка тоже упомянет о тьме — о «любовной тьме». Его приятель Висенте Алейсандре утверждал, что «ночная тьма» — это иносказательный синоним «любовной тьмы», то есть мужской любви, и, если согласиться с такой ассоциацией, то поэтический переход от раннего образа к позднему становится прозрачным.

Вернемся к Платону — с его «Пиром» и образом сократовского Эроса. В ранних текстах Лорки мы находим диалог, составленный под непосредственным влиянием Платона, — в этом диалоге Лорка дает слово самому Платону:

«Платон: — Я тот мудрец, который усвоил уроки великого Сократа. Я восхищаюсь прекрасными юношами и обожаю их… У них плоская грудь, но она источает дивный аромат… Их волосы коротки, но их уста имеют вкус и аромат апельсинов…»

Подобную этическую и эстетическую позицию мы обнаруживаем в двух других значимых для Лорки текстах: они были написаны во время его пребывания в Нью-Йорке и знаменуют определенный поворот в его сознании и самоощущении — это «Ода Уолту Уитмену». В ней Лорка присоединяется к американскому поэту по вопросу о любви, которая достойна мужчины: он с ярым презрением бичует ухищрения той «греческой любви», когда мужчины по-обезьяньи изображают из себя женщин в их пародийном варианте. Всё это абсолютно чуждо Лорке — ему случалось, развлечения и смеха ради, играть «Drag Queens», как мы это еще увидим, — но он категорически против феминизации мужчины. Он признаёт лишь равноправный любовно-дружеский союз мужчины с мужчиной, где нет повелителя и подчиненного, нет никаких «ролей» — активных или пассивных, — а есть лишь два человека, живущих в гармонии друг с другом.

Другим текстом на ту же тему была пьеса «Публика», которая дошла до нас, к сожалению, лишь в незавершенном виде: она целиком посвящена поиску того «Другого Человека», который в то же время есть «Я Сам», — поиску той единой, цельной человеческой личности, которая была так давно утеряна, но навсегда останется желанной целью…

В эпоху дружбы с Аладреном Федерико был единственным, кто радостно поверил в его творческие возможности. Всё говорило о том, что его юный протеже — человек слабовольный и непостоянный. К тому же у него была репутация «бабника». Это доставляло немало огорчений Федерико, так как он всегда был человеком ясного ума и не мог не видеть, что их отношения складываются совсем не так, как с Сальвадором: та дружба была плодотворной для обоих, так как Сальвадор умел «раскрепостить» воображение Лорки, а тот, в ответ, умел «напитать» многозначными образами воображение и картины своего друга. (Так, первый же кадр «Андалузского пса» был построен на образе, подсказанном Дали самим Лоркой.) Сальвадор заполнял свои первые картины образами, созданными воображением друга, и даже многочисленными изображениями самого Лорки, а поэт в своей «Оде Сальвадору Дали» сумел с благодарностью выразить всё, чем обогатил его юный художник, — прежде всего, это была та раскованность воображения и «сюрреалистическая свобода», которых так недоставало личности тогдашнего провинциального андалузца. Более того, союз Лорка-Дали был взаимообогащением двух культур: андалузской, с ее огневой страстностью и тягой к мистическому, и каталонской — с ее ироническим мироощущением и модернистским материализмом.

Ничего подобного не было у Лорки с Эмилио Аладреном — человеком довольно ограниченным и не стремившимся обогащать духовно кого-либо рядом с собой. Правда, было простодушное восхищение юного скульптора личностью и талантом поэта. Впрочем, восхищение это не было вполне бескорыстным, так как Эмилио был готов на всё, лишь бы достичь известности или еще лучше — славы, а Федерико был именно тем человеком, кто мог ему в этом помочь. Однако не вызывает сомнений, что Федерико испытывал искреннюю привязанность к этому молодому человеку. Ведь он читал «Пир» Платона, а затем — «Рассуждение о любовной страсти» Паскаля и потому хорошо понимал, что «у сердца есть свои разумные доводы, которых разум не знает». Он прекрасно видел все недостатки друга и всё же питал к нему явную слабость. Несмотря на уговоры некоторых своих друзей, Федерико упорно продолжал считать Эмилио выдающимся скульптором и постарался, чтобы его бюст, изваянный Аладреном, стал предметом обсуждения в прессе — пусть и не «самой большой». Так, фотографию этого бюста можно было видеть в «Defensor de Granada» со следующей подписью: «Автор — Эмилио Аладрен, один из самых блистательных и многообещающих художников нового поколения». Без сомнения, эта фраза была составлена самим Лоркой.

Сальвадор Дали был, конечно, в курсе всех этих перипетий и потому обратился с письмом к другу-поэту, которым восхищался и будет восхищаться всю свою жизнь, — уговаривал его прийти в себя: «Со времени твоего последнего пребывания в Мадриде (имеется в виду лето 1928 года. — *Прим. пер.)* ты предался тому, чего должен был бы остерегаться. Я приеду к тебе, чтобы отвезти тебя к морю — оздоровиться… И ты вспомнишь тогда, что всегда был придумщиком всяких действительно чудесных вещей…» Какая всё же преданность их великолепной дружбе! Сам Лорка отметил по поводу этого письма Сальвадора: «Таков он всегда — мой чудесный друг».

Тем временем Лорка продвигался всё дальше и дальше по своему поэтическому пути — к своей Голгофе: теперь его стихи, написанные «на полях» «Цыганского романсеро» (оно публиковалось в самый разгар его невнятной дружбы с Аладреном), сами свидетельствуют об этой эволюции. Он продолжил свою схватку с «греческой любовью»: ей посвящены два значительных текста, хотя и носящих фрагментарный характер: «Нормы», опубликованные в 1928 году, и «Ода к Сесострию», написанная в августе 1928 года и дошедшая до нас в виде черновика с некоторыми пробелами.

«Нормы» состоят из двух десятистиший; в первом, под знаком

«высокой луны», намеками воспевается любовь, не называющая своего имени: «…моя любовь живет в саду, где не умрет вовек твой стиль»; второе, под знаком солнца, посвящено женщине «оДалиске» (sic!) под шатром листвы, и в нем говорится о невозможности для поэта быть «цветком твоей судьбы, пчелой или вином, и шифром или бредом».

Еще более таинственна «Ода к Сесострию» — тем более что она известна нам лишь в наброске: в ней идет речь о Сарданапале, знаменитом ассирийском деспоте, — Делакруа даже создал картину, изображающую его самоубийство прямо на ложе распутства посреди своих рабов и фаворитов. У Лорки этот персонаж назван «великим андрогином» и вызывает явное отвращение (в упомянутом черновике он был прямо назван «гомосексуалом»). В этой поэме все образы чрезмерны — это было свойственно и всем французским романтикам, от Делакруа до Виктора Гюго; здесь появляется японская бабочка, пропитанная «кровью миллиона трехсот тысяч и одной зарезанной девушки»… Великому распутнику Сарданапалу, похотливому и женоподобному, поэт противопоставляет греческого героя Сесострия (или, возможно, фараона Рамзеса II) — в нем он видит воплощение победительной мужественности: «Это жаркий ветер, горная вершина, светом иссеченная…» Ясно одно: Лорке трудно в поэтических строках дать точное определение своим чувствам — ему гораздо легче будет сделать это посредством своего театра: ведь это то место, где под масками живет подлинная свобода мыслей и чувств, позволяющая говорить на общепонятном языке и показывать жизнь во всей ее сложности, — как, например, в пьесе «Публика».

В том же 1928 году Федерико решил посвятить одну из своих поэм Эмилио Аладрену — такой поэмой стал «Романс обреченного», включенный в «Цыганское романсеро». Это странное стихотворение рассказывает о человеке, обреченном судьбою на преждевременную смерть: некий голос предупреждает его, что через два месяца он будет мертв. Так сказали карты; 13 лодок, уплывающих вдаль, пророчат ему смерть; уже приготовлена известь для погребения; святой апостол Иаков уже потрясает шпагой, которая перережет нить его жизни. Этот человек действительно умрет через два месяца, точно в день, указанный роком, сам по себе — без человеческого вмешательства. Таково проклятие. Он лежит в саване — «словно изваянный римским резцом», наподобие тех лежащих статуй покойников, что хранятся в Эскуриале. Здесь мы видим единственный намек на Аладрена — скульптора, оцененного одним только Лоркой.

Но Эмилио не умрет — на самом деле обречен сам поэт: он погибнет через восемь лет — смертью нелепой, словно предназначенной ему каким-то странным стечением звезд. Его же молодой друг сочетается законным браком и вскоре забудет всё, чем была полна его бесшабашная юность.

ДРУЖБА С МОРЛА-ЛИНЧАМИ

Я изголодался по своей стране и по каждодневным встречам в твоем салоне.

Смертельно хочется поболтать с вами и спеть вам старинные испанские песни.

Федерико Гарсиа Лорка

В феврале 1929 года в Мадрид прибыл в качестве атташе посольства чилийский дипломат. Его звали Карлос Морла-Линч, и был он настоящим денди. Элегантный, утонченный, с несколько жеманными манерами, он был женат на восхитительной женщине — Исабели Марии Викунье, прозванной Деткой. Она сразу обратила на себя внимание «всего Мадрида» своими украшениями и нарядами — по последней моде. У них был милый сынишка Карлитос.

Морла-Линчи сразу завели собственный салон, в который привлекали самых заметных интеллектуалов и художников испанской столицы, — Федерико, естественно, оказался там одним из первых и вскоре стал любимцем этой семейной пары. До самой смерти поэта в 1936 году, то есть целых семь лет, продлится эта дружеская идиллия, полная доверия и исключительного взаимопонимания. Кроме того, этот чилийский чиновник, который постоянно вел дневник, сумел впоследствии на деле доказать свою дружбу, проявив подлинную заботу о друге-поэте: будучи хорошим дипломатом, он удалил из своего дневника всё, что могло бы доставить неприятности поэту, особенно с наступлением эпохи Франко (впрочем, тогда он достаточно быстро будет смещен со своего поста и заменен другим чиновником — более «подходящим» этому режиму).

Жилище семейства Морла стало «второй резиденцией» Лорки. Он бывает здесь «почти каждый день», записывал в дневнике дипломат, может появиться в любую минуту дня или ночи, он там ест, «совершает сиесту, садится за пианино, открывает его, поет…», и еще Карлос отмечал: «Очарование, исходящее от Федерико, когда он садится за пианино, не поддается описанию». Лорка устраивает им чтения своих произведений — и поэм, и театральных пьес — одним словом, блистает всеми гранями своего таланта.

Федерико платонически влюблен в Детку: на его рабочем

столе в мадридском доме даже есть портрет этой великолепной женщины — ее описание оставила нам Марсель Оклер, которая тоже посещала этот салон и там же познакомилась с Лоркой: «Она была очень красива — с этими своими большими глубоко посаженными глазами, которые искрились, когда она смеялась, и своим выразительным носом. Женщина-награда, в стиле Ван-Донгена: кожа как магнолия, черные волосы, гладко зачесанные и собранные в узел на затылке, — и эта элегантность черного с жемчугом, типичная для южноамериканок из высшего круга. Единственная цветная деталь — помада на прекрасных губах».

Вполне понятно, что Федерико был очарован этой женщиной, даже не старавшейся подчеркнуть свою сексуальность: ее красота была для него красотой живого портрета в полный рост. Это был его идеальный образ женщины — прекрасной и недоступной. Его чувство к ней было настолько невинно, что он даже писал ее мужу, Карлосу, в 1931 году: «Я обожаю Детку. Я настолько обожаю ее, что она даже не может представить себе те тысячи “фотографий” ее жестов, поступков, дивных поз, которые хранятся в моем воображении. Ее туалеты, выражения лица, ее речь, вплоть до петель чулка, упущенных ею, — всё это я храню в себе с нежностью». Он любил ее как прекрасный предмет искусства, как восхитительный образец женственности. И Карлос Морла, близко зная и хорошо понимая Лорку, нисколько не был смущен таким выражением любви к его жене.

В салоне Морла, где Федерико любил «показать себя», часто происходили забавные сцены, и одна из них — представление с переодеванием, данное Лоркой. Карлос описал его в своем дневнике: «Федерико… сейчас представит нам театральное действо. Мы занимаем места в глубине зала. Федерико объявляет: “Для начала — танец Тортолы Валенсии”».

Кто была эта «tortola» — «горлица»? Севильянка — дочь отца-каталонца и матери-андалузки, полное имя которой Кармен Тортола Валенсия. Весьма привлекательная танцовщица, выступавшая полуобнаженной; она была «изюминкой» программы в народных театрах на авеню Паралело в Барселоне, где еще и сейчас помнят о ней (правда, в основном старики — она умерла в 1955 году), а затем — и на модных сценах Мадрида. Для испанцев она была самим воплощением «прекрасной эпохи» (между двумя мировыми войнами. — *Прим. пер.)*. Она выступала на сцене одна, и как это было модно в то время — на манер Лойе Фуллер, — окутанная прозрачными покрывалами; танцевала она в стиле Айседоры Дункан, которая и изобрела этот жанр — «чувственного движения». Тортола танцевала босиком, вальсируя, изящно изгибаясь в своих просторных дымчатых одеяниях, из-под

которых время от времени проглядывала ее пышная, аппетитная фигура. Она увлекалась индийскими танцами, а любимым ее номером было представление танца Саломеи — «танца семи покрывал». Это зрелище было чем-то вроде стриптиза, и нет сомнения в том, что Федерико, не раз видевший ее танцующей, не остался равнодушен к женским прелестям и эротическому зову, исходившему от нее. Это была очень яркая женщина, брюнетка с зелеными глазами, и в свое время она слыла первой красавицей — ей приписывали любовные связи с самыми высокопоставленными лицами.

Далее Карлос Морла описал превращение Федерико в «обнаженную танцовщицу»: «Он исчезает. Слышится мелодия, несколько напоминающая восточную, затем из-за приоткрытой двери показывается рука: она совершает гибкие, змееподобные движения и звенит “браслетами” — это кольца от занавески. И вот появляется “Тортола Валенсия”, закутанная в одеяние — похоже, это простыня с моей кровати. “Она” поет, танцует, покачивает бедрами на восточный манер, вращается, томно закатывает глаза. И вдруг — одеяния спадают и… Федерико оказывается в своем костюме, но сзади его украшает огромный бант из разноцветного тюля — в стиле “баядерка”. Танцующей походкой он удаляется “за кулисы”». Прекрасный образчик «стриптиза» добрых старых времен.

В другой раз Федерико изображал Мату Хари, и Карлос Морла тоже оставил запись об этой сцене: «Две перевернутые чашки изображали у него груди “роковой женщины”». Это симулирование женственности не было случайным: ведь Лорка столько раз оплакивал и еще не раз будет оплакивать женское тело, не осуществившее своего призвания: это и бесплодная Йерма, и святая Евлалия — мученица с отрезанными грудями. Все эти сценки были, конечно, светскими развлечениями, но из них видно, до какой степени вся натура Лорки была пропитана духом театра, о чем свидетельствует и эта страсть к переодеваниям — он не раз проделывал подобное еще в Кадакесе, у Дали.

Нужно отметить, кстати, что Тортола Валенсия, эта бунтарка в стиле Колетт, женщина свободных нравов, смело выставлявшая себя напоказ на сцене, была на самом деле — хотя молва и приписывала ей множество блестящих любовников, — лесбиянкой, пусть и не признанной таковой открыто: она прожила всю жизнь со своей «приемной дочерью», которая была в действительности ее подругой. Живое воображение Федерико тоже не могло не отметить это обстоятельство.

В общем, в салоне чилийского дипломата витал серный запах — запах свободомыслия и бунта против чрезмерно чопорных

нравов того времени. И это несмотря на подчеркнуто великосветский характер этого салона, в котором не раз появлялся, к примеру, знаменитый композитор и пианист Артур Рубинштейн — еще один любимец «всего Мадрида» 1930-х годов. Поэтому неудивительно, что Лорка первыми познакомил со своим «невозможным театром» именно Карлоса и Детку: ей очень понравилась пьеса, в которой Лорка, по сути дела, обнажил свой собственный внутренний мир, — «Когда пройдет пять лет». И наоборот, пьеса «Публика» повергнет их в шок, и тогда Федерико, учтя их реакцию, внесет изменения в текст этой пьесы, но смерть помешает ему закончить ее.

Перед этими друзьями состоится первое чтение его поэмы «Поэт в Нью-Йорке», и он посвятит ее «Детке и Карлосу Морла», а затем — и все свои театральные пьесы 1929–1936 годов, то есть почти всё свое творчество. Салон Морла был для Лорки тем же, чем для Флобера — его «сказальня»: местом, где Федерико «пробовал голос» и впервые проговаривал вслух свой текст. Карлос Морла оставил нам описание поэта, увлеченного своим произведением и завороженного собственным исполнением: «Он читал в сдержанном темпе, но с потрясающим пылом и выразительностью. Словно пламя вырывалось у него из глаз, рта, носа; искры вихрились в волосах, в ушах, в порах всей его кожи. Это был фейерверк…»

Гости слушали, делали замечания, и поэт умел прислушиваться к ним и учитывать их, так как в салоне Карлоса Морла-Линча, несмотря на его высокий ранг, собиралась традиционная публика, то есть привычная к театру бульваров, — зрители, которых нужно было заинтересовать, но не отпугнуть, — так что именно дому Морла, вероятнее всего, обязан Лорка тем, что смог так отшлифовать, довести до совершенства свою драматургию: она находила горячий отклик в сердцах зрителей, и они аплодировали Лорке с гораздо большим энтузиазмом, чем всем другим драматургам того времени.

Федерико обожал приходить к своим друзьям и принимать ванну в их роскошной ванной комнате — это показывает, насколько близкими были его отношения с этой семьей. «Еще мне очень нравится твоя ванная комната, — писал он Карлосу, — ни у кого больше в подобных квартирах такой нет… Когда я лежу вытянувшись в этой ванне, я в полной мере чувствую себя “как у себя дома”…»

Он любил прогуливаться по их апартаментам в пижаме, обедать у них, засиживаться допоздна с сигаретой и рюмкой, и он никогда не упускал случая, если в доме появлялись какие-нибудь гости, сесть за пианино: сыграть несколько пьес и спеть не

сколько этих чудных андалузских народных песен, которые он сам же и спас от забвения: «Las Morillas de Jaen», «El Café de Chinitas», «La Nana de Sevilla»… Или любил декламировать андалузские «coplas», куплеты, — из тех, что вдохновляли его театр, — как, например, вот этот, «садистский»:

Она была моя — и я ее убил,
ту женщину, что больше всех любил,
и если бы опять она была жива —
убита бы вновь она мною была.

Лорка любил утрировать жестокость в своей поэзии: она изобилует мрачными страстями, цыганскими или андалузскими; женщинами, покорными мужчине-повелителю — с кинжалом в руке и презрением во взоре. Также он часто декламировал эту чудесную «copla» — о поисках невозможного и великой силе надежды (этот мотив часто повторяется и в его творчестве):

Я в море искал апельсины —
но море их не имеет;
и всё же держу я руку в воде —
держи и меня ты, надежда!

Эти куплеты любили во всём испаноязычном мире — их можно было слышать даже из уст Альберта Кохена, сефарда, автора «Красавицы для Господа»: он тоже хранил в памяти эти жемчужины испанской народной поэзии.

В общем, дружба с семейством Морла и посещение их салона сослужили добрую службу поэту: здесь он мог «опробовать» свои тексты на публике, найти нужную форму самовыражения. Лорка любил читать здесь всё: от «Погребального плача по Игнасио Санчесу Мехиасу» и других поэм до своего «невозможного», неиграемого театра — и делал он это для того, чтобы поучиться у них, своих слушателей, а вовсе не для того только, чтобы блеснуть перед ними и насладиться похвалами, — хотя именно в тщеславии его зачастую и упрекали. На самом же деле в нем говорили беспокойство, неуверенность в своем таланте: при кажущемся высокомерии и самоуверенности он часто сомневался в своих силах, и происходило это из-за постоянно мучившей его робости. В течение последних семи лет жизни поэт-драматург почти все свои произведения подвергал строгому суду верных и требовательных друзей — Карлоса и Детки Морла-Линчей.

Не то чтобы Карлос Морла был неспособен постичь всю

глубину лорковских произведений, но записи в его дневнике часто разочаровывают: он слишком увлекается анекдотами, сплетнями, светскими условностями — всё это выдает в нем ум скорее поверхностный, к тому же привыкший выражаться суконным языком — точнее, языком дипломатической сдержанности. Этот сделавший хорошую карьеру аристократ гораздо лучше разбирался в «балетных па» дипломатии и великосветских любезностях, но именно это, возможно, и привлекало Федерико: будучи от природы скромным, сдержанным, немного «не от мира сего», он мог, благодаря этому почти ежедневному тесному общению с «великими мира сего», позволить себе «раскрепоститься» и заниматься тем, что, вне всякого сомнения, считал игрой. Игрой в светскую жизнь. Мишурой и реверансами в чистом виде. В сущности, это была невинная игра. В этой дружбе с Линчами и правда было что-то детское, и хозяин дома сам подчеркивал, и неоднократно, эту детскость в своем молодом друге Федерико.

ОТКРЫТИЕ АМЕРИКИ

Взойдет заря в Нью-Йорке —
четыре луча из грязи,
и черные голуби смерчем
клубятся в мутных водах.

Федерико Гарсиа Лорка

В жизни Федерико — сельского уроженца и андалузского провинциала, типичного испанца, замкнутого в границах своей страны, — путешествие в Америку должно было произвести настоящий переворот. Впервые отправляясь в путешествие на корабле, он предвкушал знакомство с другим миром…

По правде сказать, в начале 1927 года денежная зависимость от отца и связанная с ней некоторая вынужденная инфантильность (так, например, Федерико должен был получать разрешение отца, перед тем как сесть на поезд) стали уже тяготить 29-летнего молодого человека. Не настало ли время повзрослеть, расправить собственные крылья, заняться чем-то еще, кроме написания стихов и прозы? Лорка любил давать публичные лекции: в Гренаде, в «укромном уголке» кафе «Аламеда» или перед более широкой аудиторией — в «Атенео», в Мадриде, в студенческой «Резиденции», и даже в Бильбао.

И вот в начале 1929 года Федерико узнал, что есть возможность выступить с такими же лекциями в Америке — в Соединенных Штатах и на Кубе — и даже заработать этим кое-какие деньги. Федерико поговорил со своим отцом, а тот, в свою очередь, посоветовался с Рафаэлем Мартинесом Надалом, который принадлежал к небольшому кругу друзей Федерико и, кстати, был постоянным посетителем салона Морла. Надал высказал соображение, что для Федерико, в нынешнем его смутном душевном состоянии, такое путешествие будет очень полезно. Сам отец был не прочь удалить сына от Эмилио Аладрена, дружба с которым становилась для Федерико всё более тягостной и болезненной. Федерико убеждал отца, что пора ему стать финансово самостоятельным и что он может своими лекциями сам заработать себе на жизнь. Это был тот беспроигрышный аргумент, который бил прямо в цель, — то есть был обращен непосредственно к деловому складу ума главы семейства. В общем, возможность длительного пребывания Федерико в Америке пришлась по душе и сыну, и отцу.

Поскольку по вопросу о путешествии всё семейство пришло к соглашению, уже в апреле 1929 года Федерико уладил последние его детали. Чтобы наверняка обеспечить его безопасность, было решено, что он поедет вместе со своим наставником и другом Фернандо де лос Риосом, университетским преподавателем и известным политическим деятелем, который только что оставил кафедру и был приглашен с курсом лекций в качестве «visiting professor» в Колумбийский университет в Нью-Йорке. Но Фернандо не собирался превращать эту поездку в развлечение для своего молодого друга (Федерико был на 18 лет моложе его). Он уже не первый раз был в Соединенных Штатах в качестве «приглашенного преподавателя» и предложил Федерико записаться в Колумбийский университет на курс английского языка для иностранцев, а также обещал представить его там многочисленным своим друзьям. Для Федерико-поэта не могло быть ничего более соблазнительного…

Но Федерико еще и драматург, пусть только начинающий. Когда он вернулся в Гренаду, чтобы собрать свой багаж для путешествия, туда же приехала (это было 29 апреля) Маргарита Ксиргу со своей труппой — со спектаклем, который она уже давала в Мадриде: это была пьеса Лорки «Мариана Пинеда», и его имя уже у многих было на слуху в столице — именно благодаря ей. Теперь же имя Федерико Гарсиа Лорки впервые громко зазвучало на улицах Гренады: оно красовалось на афишах этой знаменитой труппы. Тешило ли это самолюбие Федерико? Задавать такой вопрос — значит ничего не понимать в нем. Он, робкий, замкнутый в себе, неуверенный и в то же время убежденный в глубине души в своем таланте, — он был ошеломлен этой шумихой вокруг него. Особенно его смущало то, что всё это происходило в его родном городе: ведь в своей пьесе, через своих персонажей, он так много сказал, сделал столько признаний о самом себе — и, конечно, ему вовсе не хотелось, чтобы его родные, особенно мать, эта умная, образованная женщина, — угадали в ней его собственную смятенную душу, догадались о его личных драмах. Тем не менее Лорка вынужден был появиться на сцене и приветствовать публику. Пьеса шла в гренадском театре Сервантеса два вечера подряд, и местная пресса приветствовала рождение нового гения.

Пятого мая городские власти устроили банкет в честь драматурга и его первой актрисы. Федерико пришлось надеть строгий темный костюм и нацепить галстук-бабочку. Это совершенно не вязалось с обычным его богемным обликом — он любил подчеркивать одеждой эту свою богемность, возможно не без влияния Дали. Среди публики, которая в тот вечер в

«Альгамбра Палас» тесно обступила Федерико и всё его семейство в полном составе, были Фернандо де лос Риос, Мануэль де Фалья, а также все его товарищи по «укромному уголку» кафе «Аламеда». Что касается Дали (он никогда не бывал и никогда не побывает в родном городе своего друга), то он прислал поздравительное письмо и извинился за то, что не смог приехать.

Федерико вынужден был взять слово, и вот что любопытно (или знаменательно): вместо того чтобы просто поблагодарить публику и в полной мере насладиться своей славой и аплодисментами всего города (этот сын Гренады сумел завоевать даже Мадрид и теперь отправлялся на завоевание мира, по крайней мере Нового Света!), — вместо этого он пустился в рассуждения, причем не столько эстетические, сколько психологические: «Более чем когда-либо я нуждаюсь теперь в тишине и духовной насыщенности воздуха Гренады — чтобы объявить беспощадную войну своему сердцу и своей поэзии.

Сердцу — чтобы освободить его от разрушительной страсти и лживой тени нынешнего мира, который сеет эту страсть на бесплодную почву.

Поэзии — чтобы научиться создавать в ней — хотя она и защищается изо всех сил, как девственница, — настоящие, живые поэмы, в которых красота и ужас, возвышенное и отвратительное сталкивались и переплетались бы между собой совершенно естественным образом».

Путешествие в Америку и вправду «облегчит его сердце» и позволит выразить в творчестве эти искомые им бодлеровские контрасты.

Заграничный паспорт Федерико прибыл из Мадрида ровно в 31-й день его рождения — 5 июня 1929 года. Федерико был счастлив, хотя и не сомневался в том, что Нью-Йорк обязательно покажется ему ужасным — такое мнение сложилось у него из всего того, что он успел о нем прочитать. В частности, это был культовый роман Джона Дос Пассоса «Манхэттенский поток»: он вышел в 1925 году и был издан в испанском переводе в 1929 году. Прочесть его посоветовал Лорке его друг Адольфо Салазар, который опубликовал рецензию на этот роман в мадридском журнале «El Sol». Нью-Йорк представал в нем жутким мегаполисом, в котором можно бесследно затеряться и из которого лучше всего просто бежать. Но особенное впечатление на будущего путешественника произвел, конечно, фильм, который шел в Мадриде в 1928 году и который ему рекомендовал Луис Бунюэль, — это был «Метрополис» Фрица Ланга: в нем был убедительно представлен апокалиптический образ Нью-Йорка, города небоскребов, — этакий символ современной цивилизации,

жизнь в котором полностью механизирована и управляется роботами и человекомашинами. В общем, Нью-Йорк представлялся Лорке ужасающим воплощением современной индустриальной цивилизации, отторгающей от себя человека и превращающей его в раба, — таким покажет его через несколько лет и Чарли Чаплин в своем фильме «Новые времена» (Лорка, возможно, еще успеет увидеть его в 1936 году).

По этой причине Федерико не был намерен задерживаться в Америке более чем на несколько месяцев (в действительности же он пробудет там год). Ему пришла идея пожить на обратном пути из Америки некоторое время в Париже, этом Городе Просвещения, который как магнитом притягивал к себе устремления и чаяния всей испанской художественной элиты того времени: Пикассо, Бунюэля, Дали, Хуана Гриса и многих других.

Восьмого июня Федерико сел на поезд Гренада — Мадрид, а 13 июня вместе с Фернандо де лос Риосом отбыл с Северного вокзала Мадрида в Париж, и оттуда — в Англию. В Париже ему запомнился Лувр, в Лондоне — Британский музей и океан иллюминации на Пиккадилли. Проездом через Оксфорд, где Фернандо де лос Риос должен был встретиться с Сальвадором де Мадарьяга, они прибыли в порт Саутгемптон и сели на корабль «S. S. Olympic». Через шесть дней путешественники были уже на Манхэттене.

Двадцать шестого июня корабль медленно продвигался в Нью-Йоркском порту к месту швартовки — и на ошеломленного Федерико враз навалилась вся эта немыслимая бетонная масса небоскребов Манхэттена. Гигантомания мегаполиса произвела на него очень сильное впечатление. Едва ступив на землю, он был оглушен ритмом его жизни, лихорадочной спешкой его жителей — можно легко представить себе, как должен был чувствовать себя здесь этот приезжий провинциал (в Мадриде в 1920-е годы еще можно было встретить конные экипажи). Неудивительно, что он боялся переходить улицу — он цеплялся за руку Фернандо де лос Риоса, как утопающий за соломинку посреди бурного моря.

Фернандо де лос Риос определил своего протеже слушателем в Колумбийский университет; Федерико занял отдельную комнату на десятом этаже в «Furnald Hall» — с видом на весь студенческий кампус. Вообще-то он был обязан записью в университет и этой прекрасной комнатой любезному посредничеству человека, с которым был знаком несколькими годами ранее в студенческой «Резиденции» Мадрида, — это был выдающийся филолог Федерико де Онис, тогда преподаватель испанской кафедры Колумбийского университета города Нью-Йорка. Именно Онис настоял на том, чтобы Федерико поместили

в «Ферналд-Холл», а не в знаменитый «Интернэшнл-Хаус» на Риверсайд-драйв, где обычно размещались выходцы из Южной Америки: он хотел, чтобы застенчивый гренадец сразу и полностью погрузился в собственно американскую среду.

Из окна своей комнаты, чуть ли не в двух шагах от себя, Лорка мог наблюдать Бродвей и слышать, как бьется сердце огромного «метрополиса». Здесь он должен был изучать английский язык — но успеха в овладении этим языком он так и не достигнет, к великому разочарованию своих преподавателей. Ведь здесь было достаточно соотечественников-испанцев, чтобы он мог обходиться без этого чужого варварского языка! Как многие другие писатели, для которых родной язык — это святая святых, Федерико испытывал аллергию к любой речи, кроме кастильской, хотя мог иногда пробормотать несколько слов и на каталонском наречии — чтобы угодить своему другу Дали — или даже написать шесть сонетов на галицийском. В общем, его вхождение в новую языковую среду, надо признать, оказалось весьма слабым. Так что, оставшись в одиночестве на улице Нью-Йорка, он вполне мог бы повесить на шею табличку со своим адресом и с помощью жестов спрашивать дорогу у тех прохожих, которые соизволили бы приостановиться перед этим чудаковатым типом.

С высоты своей комнаты («спартанской», как напишет он своим родным) он созерцает город, но не *под ногами,* далеко внизу, а *перед собой* и высоко в небе. Он пишет родителям, которые беспокоились, как обычно, всё ли у него в порядке: «Моя комната расположена на десятом этаже, ее окна выходят на большую спортивную площадку с зеленым газоном и статуями на нем. Рядом — огромный Бродвей, авеню, которая пересекает весь Нью-Йорк из конца в конец. Было бы глупо с моей стороны пытаться выразить словами огромность небоскребов и густоту потока машин. Никаких слов не хватило бы. В трех таких зданиях поместится целиком вся Гренада. В каждой подобной “этажерке” размещается по 30 тысяч человек».

Федерико ослеплен сверкающими вывесками Тайм-сквера и приманками Бродвея. Он созерцает с восторгом этот мир величия техники — им ведь вдохновлены многие картины его дорогого друга Сальвадора, да и сам он упоминал об этом мире, еще не зная его, в «Оде Сальвадору Дали» четыре года назад. Возможно, глядя на «вершины» небоскребов и блики миллионов окон, вспоминал он свои собственные стихи:

Прямые линии его стремятся вверх,
Их геометрией поет магический кристалл.

Да, он искренне мог свидетельствовать, что Нью-Йорк — «самый современный город мира».

Любознательный ум Федерико волей-неволей влек его в культовые места этого грандиозного города. Он посетил службы в церкви евангелистов и в синагоге — протестантский обряд он нашел лишенным красоты. Конечно, простота нью-йоркских церквей резко контрастировала с пышностью католических церквей в Андалузии. Разве может любой храм мира соперничать позолотой, украшениями и всевозможной пестротой с собором в Севилье, где находится сама Святая Дева Макарена — объект поклонения всех жителей Севильи? Лорка не мог назвать себя католиком, тем более ревностным (если не считать тех праздничных процессий в Гренаде, в которых он часто принимал участие), зато он был чрезвычайно чувствителен к театральной пышности испанских католических обрядов. Что же до иудаизма, то он поверг его в смущение: как это… никакого упоминания о Христе? Да, пение «восхитительное», но сам обряд, на его взгляд, «незначителен». Конечно, Федерико в этих вопросах — различиях между конфессиями — совершенно наивен и несведущ. Как вообще можно молиться, не имея перед глазами распятия страдающего Христа, спрашивается? Душа же его сама свидетельствует об истине: нужно прочесть его «Оду святейшему причастию», в которой воспеваются и Божественный Младенец, и Христос страдающий, чтобы понять, насколько чужды ему были инославные культы, в которых полностью отсутствует Спаситель или нет никаких его изображений.

Зато Лорке очень понравился Гарлем, а открытие джаза стало почти мистическим потрясением. Он быстро пристрастился к посещениям джаз-клубов, таких, как «Small's Paradise» или самый знаменитый из всех — «Cotton Club», «звездой» программы в котором уже два года был Дюк Эллингтон. Никогда раньше не случалось музыкальному уху Федерико внимать стонам кларнета, завораживающему «декрещендо» саксофона, «глиссандо» тромбона и настойчивому рокоту барабана. А звуки трубы в джазе… Это не была еще труба Луи Армстронга: он дебютирует в том же «Cotton Club» уже после возвращения Лорки в Испанию, но эта волшебная труба… она пронизывает всё существо Федерико, словно черный бык на арене пощекотал его своим рогом или сказочный единорог его детства пронзил ему грудь. Что же до клавишей пианино, по которым летают или вихрем носятся черные пальцы… наш пианист из Гренады, еще вчера бывший без ума от «Арабесок» Дебюсси, не может прийти в себя от восторга:

«Какой ритм! Какой ритм!» Ему тут же вспоминается музыка фламенко его родной Андалузии: там всё дело в темпе, в ритме — каждый из присутствующих должен отбивать его щелчками пальцев или хлопками ладоней — знаменитыми «palmoteo». И вот уже Лорка заучивает мелодии и ритмы джаза и негритянских «спиричуэлс» — потом он воспроизведет их на пианино перед восхищенными друзьями.

Для Федерико джаз оказался, что неудивительно, близким родственником песен «канте хондо», которые он так усердно собирал вместе с Мануэлем де Фальей. Можно с уверенностью утверждать, что именно его любовь к фольклору и собственный опыт исследования старинных музыкальных традиций Андалузии расположили его к столь чуткому восприятию негритянской музыки. К тому же, полагал он, цыгане, как и негры, имеют африканские корни, так что между ними и должно быть естественное сходство. Но и кроме самой музыки Федерико хорошо чувствует то, что роднит эти два мира, негритянский и цыганский: это состояние «народа в народе», то же униженное положение, преследования полицейских властей, расовая сегрегация — он ведь видит, что эти модные кабаре Гарлема посещают только белые, которые приходят сюда «оторваться» в ритмах «черной музыки»… И главное, что роднит их, — это природная простота чувств, таких плотских, электризующих — полная противоположность тому механическому, автоматизированному миру, который обступает его в Нью-Йорке со всех сторон. Да, вот здесь — настоящая жизнь! Или могла бы быть такой, потому что Лорка воспринимает этот ночной космос, этот «черный рай» точно так же, как зловещую зеленую луну на голубом небе «цыганского рая».

Здесь голубой простор не думает о прошлом,
И голубая ночь здесь не страшится дня,
Лишь голый ветер гонит здесь отчаянно
Верблюжий караван пустынных облаков.

Здесь спят тела под жадною травой
[…]
И след от танца — на погребальном пепле.

Эта последняя строчка — не память ли она об огненном танце из «Колдовской любви»?..

Ночью или ранним утром, в своей комнате, вернувшись к себе после лихих вечеринок в джаз-клубе, Федерико, с головой еще полной ритмов «черной музыки», как называл ее Дюк

Эллингтон, лихорадочно набрасывает стихи, в которых неустанно повторяется припев:

Ай, Гарлем, ай, Гарлем, ай, Гарлем!..

Ай, негры, негры, негры, негры!..

Благодаря этому музыкальному опыту, совершенно новому для его обостренного слуха, поэзия Лорки претерпевает существенные изменения: меняется сама стихотворная «матрица» «Цыганского романсеро» с ее рифмами и ритмами, и он открывает для себя неограниченные возможности свободных напевов. В 1929–1930 годах, за девять месяцев, проведенных в Соединенных Штатах, и три месяца, проведенных на Кубе, Федерико, одержимый творческой горячкой, создаст целый цикл поэм, который позже назовет «Поэт в Нью-Йорке». И еще он напишет две пьесы — самые смелые из всех и потому «неиграемые»: «Публика» и «Когда пройдет пять лет» — это будет его «невозможный театр». И еще доведет до завершения, но уже в стиле, более близком его предыдущему творчеству, пьесу «Чудесная башмачница». Этот год, вне всякого сомнения, был самым плодотворным в его творчестве — как поэта, так и драматурга.

ВГЛУБЬ АМЕРИКИ, ИЛИ ИТОГ ОДНОГО ПРИКЛЮЧЕНИЯ

Река на заре здесь течет и поет
спящим в его предместьях,
но станет деньгами или цементом
под лживым небом Нью-Йорка.

Федерико Гарсиа Лорка

Как и можно было предвидеть, созревание Федерико — в контакте с дружелюбной, но слишком деловой Америкой — пошло ускоренными темпами. Он уже никогда более не будет прежним, когда через год вернется на родину. Прежде всего, он должен сам обеспечивать себя: его отец, с его расчетливой крестьянской натурой и умением считать деньги, выделяет ему лишь сто долларов в месяц, и этого явно недостаточно поэту, который вынужден тратить гораздо больше, если он хочет прилично существовать в американских условиях и извлекать пользу из своего пребывания здесь. Лорка решает организовать платные публичные чтения и преуспевает в этом — сначала в Нью-Йорке, а потом — в Гаване.

Уже спустя несколько недель после «высадки» в Америке Лорка высказывает в поэме свое разочарование… и свои надежды. Самое начало «Поэта в Нью-Йорке», которое он набрасывает, «возвращаясь с прогулки» (это и есть заглавие стихотворения), описывает его первые впечатления от Нью-Йорка: он «раздавлен небом», зажат «формами, подобными змее, и формами, что жаждут быть кристаллом»; он чувствует себя подвешенным между небом и землей посреди огромных зданий со слепящими стеклами окон. Каждый день он бродит, изумленный, по городу — и каждый день для него либо подарок, либо утрата.

Каждый день я могу столкнуться
здесь с новым своим лицом…

Ему хочется бежать — бежать, как в фильме «Manhattan Transfer»; он не собирается кончать жизнь самоубийством, как это

сделал прототип одного из главных героев романа Дос Пассоса, но убежать очень хочется — и как можно дальше. Тогда он и вспоминает о своем американском друге, Филипе Каммингсе: с этим юношей, который на 11 лет моложе его, он познакомился еще в Мадриде, в прошлом году. Этот девятнадцатилетний поэт, очарованный выступлением Федерико в студенческой «Резиденции», подошел представиться ему и затем даже сочинил поэму в его честь. Федерико пригласил его к себе в Гренаду и познакомил с городом. По пути в Америку, проездом через Париж, он опять встретился там с ним, и тот настойчиво приглашал Лорку к себе в Новую Англию, предлагая даже оплатить ему проезд поездом. И вот теперь, когда Нью-Йорк так давит на него и гнетет, Федерико обращается мыслью к Филипу и пишет ему письмо, в котором просит вспомнить «поэта с юга, затерянного в этом новом вавилоне, жестоком и яростном, хотя и поражающем красотой модерна». Однако он всё же дождался окончания своего курса английского языка в университете (это было 16 августа 1929 года), но на экзамен не явился, так как знал, что не сможет связать по-английски и двух слов.

Семейство Каммингс жило в штате Вермонт, так что Федерико нужно было добираться туда на поезде. К счастью, нашлись друзья, которые смогли проводить его на Большой Центральный вокзал — при этом они бурно восхищались смелостью этого человека, который, не зная языка, отважился на такую авантюру.

Лорка беспрепятственно добрался до *Montpelier Junction,* где его встретили с машиной Филип и его отец. Оставив позади шумный и суетный Нью-Йорк, с его бетонными громадами, «берущими приступом небо», Федерико наконец «приземлился» посреди дивного зеленого пейзажа и тут же с восхищением узнал, что «Вермонт» означает в переводе не что иное, как «зеленая гора». Извилистыми тропами они добрались до обиталища его друзей, *Eden Mills.* Оказалось, что Филип снял для своего гостя на весь август домик в горах на берегу озера Эден, посреди мирного живописного пейзажа, в полной тишине, нарушаемой разве что отрывистыми постукиваниями зеленых дятлов. После удушливой нью-йоркской жары Федерико нашел здесь долгожданную свежесть. С приближением осени случались даже легкие утренние заморозки, и тогда окрестности являли собой призрачные картины: туман над озером, изморось, долгий жалобный крик нырка — всё это питало грустный душевный настрой поэта и располагало к ностальгии.

Здесь Федерико провел десять дней в компании своего юного друга Филипа, который решил заняться переводом на английский

язык сборника «Песен» Лорки. Он сумеет справиться с этой работой, но «Песни» Лорки в английском переводе будут изданы только в 1976 году. Филип Каммингс (не надо путать его с известным американским поэтом Э. Э. Каммингсом) оставил после себя дневник, в котором есть воспоминания об испанском поэте и три эссе о нем. Он пишет о том, как страстно любил природу Лорка, оказавшийся вдали от родины посреди прерий, тянущихся вплоть до канадской границы. Вот Федерико, во время одной из их долгих прогулок, увидел на обочине дороги маленькие кучки сухой земли: «У каждого существа есть свой маленький мир и свое место в нем!» — восклицает он. И мы узнаем в нем того ребенка, который любовался природой андалузской Веги и немного позднее, уже юношей, поделился своим восторгом с читателями в своих «Впечатлениях и пейзажах». Вот он видит, как белокурый гигант Филип валит подгнившие деревья, и шутливо ругает его, называя циклопом, который нападает на слабых. Каммингс отмечает, что Лорка постоянно сравнивал озеро Эден, в окружении холмов, с пейзажами своего детства: сравнение этих зеленых небольших возвышенностей со снежными вершинами его родной Сьерра-Невады было явно не в пользу американского пейзажа. Филип называет Лорку мечтателем и пишет: «Если ему случалось увидеть знакомый куст или дерево — его сразу охватывала ностальгия, которая остро ощущалась всеми нами; и вот он уже грустно смотрит вдаль и видит что-то свое, очень далекое от окружающего пейзажа».

Федерико, несомненно, был иногда откровенен со своим юным другом и позволял «заглянуть через щелочку» в свою смятенную душу. Известно, что, уезжая, он оставил ему маленький запечатанный пакет со своими личными бумагами и просил хранить их в надежном месте. Гораздо позднее, в 1961 году, то есть через 25 лет после смерти Лорки, Филип вскрыл этот пакет и нашел в нем 53 рукописных листка, в которых, в частности, рассказывалось о предательстве некоторых друзей Федерико, в том числе, как утверждал Каммингс, и о Сальвадоре Дали. Эта рукопись заканчивалась припиской, в которой Федерико просил Филипа, если что-либо случится с ним, Лоркой, в ближайшие десять лет, — сжечь все эти записи. И его американский друг, верный памяти их дружбы, уничтожил их. Что ж, тем хуже для нас, потомков. Или нет? Что узнали бы мы нового о Федерико и Сальвадоре? Их расставание было решенным и окончательным, лишь иногда возникали еще между ними какие-то болезненные счеты. Так зачем лишний раз подсматривать в замочную скважину? Филип Каммингс поступил

честно.

Под конец своего пребывания у озера, в письме своему другу Анжело дель Рио, с которым Федерико вскоре встретится в окрестностях Нью-Йорка, он тепло отзывается о гостеприимном семействе Каммингс: «…они полны самой очаровательной доброты», — но затем упоминает, «с понижением на бемоль», о «бесконечной грусти» Вермонта и уточняет даже: «Этот лес и озеро погружают меня в состояние поэтической безнадежности, которую трудно в себе побороть». Вечерами и даже по ночам Федерико пишет, пишет — это будут две его «Поэмы озера Эден Миллс», которые составят четвертую часть его «Поэта в Нью-Йорке». Этот пейзаж, поначалу бывший таким освежающим, хотя и немного грустным, особенно для человека с юга, теперь вызывает у поэта бесконечную меланхолию, изливающуюся в слезах:

> Я плачу, когда говорю свое имя, —
> я роза, дитя и печальная ель
> у берега этого грустного озера —
> ведь южную кровь не обманешь.

О какой «правде крови» говорит он? Поэт постоянно возвращается мыслью к своему детству, к тому невинному времени, когда он был своим на чудесном пиру природы. Он топчет эти чужие «тонкие мокрые папоротники» и слышит в себе «древний голос» родной природы, «не знающей горького вкуса». Здесь, на севере, он вспоминает себя школьником и, возможно, даже жертвой насмешек своих однокашников, которые считали его слишком деликатным и нежным, — эти воспоминания тоже вызывают у него слезы:

> Я плачу: ведь сам я плакать хочу —
> Так плачет ребенок на задней парте.

Ярко выражено здесь то давнее, детское его чувство глубокой отчужденности, отделенности от других людей. И теперь, посреди девственной прерии, рядом с сильным другом-защитником, он взволнован до слез и говорит о себе как о «раненом пульсе, что отражает иного мира биенье». Это всё те же его поиски правды, жажда заглянуть по ту сторону видимых вещей, по ту сторону лжи — чтобы дойти до подлинной сути жизни. Поиск правды и ведет его в творчестве начиная с самых первых его шагов, будь то «Мариана Пинеда» или первые наивные стихи, или «Поэмы канте

хондо», — потребность петь всей душой, быть настоящим, сказать правду о «театре» нашей жизни.

ПОХВАЛА УОЛТУ УИТМЕНУ

О славный мой Уолт Уитмен, —
ты спишь, простершись у Гудзона,
упершись бородою в полюс,
раскрыв свои объятья всем.

Федерико Гарсиа Лорка

Филип Каммингс познакомил Лорку с творчеством Уолта Уитмена (1819–1892). Федерико раскрыл свою душу молодому другу-поэту, доверил ему свои сомнения, тревоги, свои страдания — из-за того что он «другой», на которого в родной Испании часто показывали пальцем. И еще — свое отвращение к притворству, к необходимости обманывать близких людей, в Мадриде или Кадакесе: ведь он разбивал этим обманом их сердца, — когда, например, расхваливал в письмах матери красоту и очарование Аны Марии Дали. Даже в Нью-Йорке его поведение ввело в заблуждение доверчивого соседа по этажу, Джона Кроу, — тот в своей книге «Федерико Гарсиа Лорка», опубликованной в 1945 году издательством Калифорнийского университета (Лос-Анджелес), представил Лорку этаким неизменным весельчаком, волочащимся за юбками, «специалистом по раздеванию девушек». Сам Федерико не мешал своим американским почитателям верить, что его знаменитая поэма «Неверная жена» из «Цыганского романсеро» рассказывает о действительном случае, героем которого был он сам — напористый, мужественный, покоряющий женщину, подчиняющий ее всем своим желаниям и капризам… И вот уже американский автор вовсю расписывает нам какого-то немыслимо захватывающего Лорку с его ночными оргиями: «… Он пил, ласкал девушек, встряхивался как сильное молодое животное и, казалось, получал от всего этого истинное наслаждение». Невозможно быть дальше от истины, чем этот американский «биограф»…

Вскоре Федерико смотрел на Нью-Йорк уже глазами Уолта Уитмена и нескольких американских друзей. Промышленный город, отупляющий труд, рабочие, грязные, в поту, шум и толкотня — всё это было уже заклеймено, и намного раньше, Уолтом Уитменом, который в своих «Листьях травы» постоянно

призывал вернуться к природе. Смысл его поэм был передан Лорке лишь устами его собеседников — ведь у него серьезные проблемы с английским языком. «Благодаря» этому мы не найдем в его поэзии прямых подражаний Уолту Уитмену — просто некоторые строки из его «Оды Уолту Уитмену», созданные прямо на месте, в Нью-Йорке, передают его искреннее восхищение самым большим американским поэтом XIX века. Например, когда он, порицая суету огромного делового города, пишет: «Никто не хотел быть рекой, никто не любил листву» — он этим отвечает создателю «Leaves of the Grass», который так «мечтал быть рекой».

Известно, что Уитмену в тогдашней пуританской Америке, — не менее, а возможно, и более жесткой в своих нравах, чем Испания, — нелегко было говорить о своей гомосексуальности и жить с ней. Он любил молодых ребят, рабочих или кучеров (в XX веке это будут «дальнобойщики», обычаи которых станут своеобразной мифологией). Не имея, однако, возможности открыто признаться в этом, он «облекал в платье» объект своей любви — писал «моя любимая» вместо «мой любимый». Он резко осуждал мужчин-проституток, так называемых «теток», — и Лорка проявляет солидарность с ним в своем многоязычном памфлете:

Я против вас: вы льете в душу юных
ваш горький яд — то капли грязной смерти.
Я против вас повсюду, где вы есть:
«faenes» вы в Америке,
«pajares» вы на Кубе,
и «jotos» даже в Мехико,
«sarasas» вы в Кадиксе,
«apios» вы в Севилье;
вот «cancos» вы в Мадриде,
и «floras» в Аликанте,
вы есть и в Португалии —
вы там «adelaidas».
Вам, «теткам» в целом мире,
скажу я так:
убийцы вы детей!

Негодование Лорки чрезвычайно сильно: оно пропорционально тому осуждению, которое тянулось шлейфом за ним самим. Ему омерзительна эта сторона мужской любви: он тут же вспоминает свое первое знакомство с «Пиром» Платона. В Уолте Уитмене он нашел подлинного защитника чистой дружбы-любви между мужчинами — обогащающей, творческой, потому-то его поэма и заканчивается красивой метафорой: «Да будет

царство колоса».

Федерико тонко прочувствовал стансы Уитмена, источники его вдохновения, и оставил нам трогательное свидетельство почитания этого поэта — реминисценцию поэмы Уитмена, которую, возможно, читал ему Филип, — «Могучая птица на крыльях свободных»:

Как наяву, тебя вижу сейчас,
Уолт Уитмен, старик чудесный:
в твоей бороде копошение бабочек,
и плечи, стертые лунным светом,
и бедра девственные Аполлона,
и голос твой — как колонна пепла.
Старик, прекрасный, как туман,
Твой стон подобен зову птицы…

Настоящий друг-мужчина, — утверждает Лорка, следуя тропой, проложенной его знаменитым предшественником, — стремится к жизни нормальной, чистой, естественной, не имеющей ничего общего с теми уничижительными ярлыками, которые наклеивали на нее в тогдашней Испании (особенно если вспомнить оскорбительные намеки в «Андалузском псе») и которыми марали в грязи благородные чувства, испытанные им к друзьям — Сальвадору и Эмилио.

Смысл этой «Оды» во многом сводится к оправданию такой дружбы-любви; хвала, которую он воздает здесь поэту Уитмену, — это речь в защиту самого себя. Лорка ищет в словах, метафорах, ритме свободного стиха (здесь всюду чувствуется влияние на него поэзии Уитмена) успокоения от тревог, которые в то нью-йоркское лето еще продолжали будоражить его сознание, — но мало-помалу, особенно после посещения Гаваны, они развеются; тогда к жизни возродится уже зрелый человек, по-настоящему свободный духом.

ХАБАНЕРА ДЛЯ ФЕДЕРИКО

О Куба! Ты живая арфа,
чьи струны — звенящий тростник.

Федерико Гарсиа Лорка

Седьмого марта 1930 года Федерико отплыл в Гавану. В конце февраля он был приглашен Институтом испано-кубинской культуры прочесть несколько лекций, но задержался он на этом чудесном острове на целых три месяца — до 12 июня. Пребывание здесь оказалось весьма значимым в жизни Лорки — для окончательного формирования его личности, укрепления самосознания, созревания как мужчины. И еще потому, что здесь родились, кроме великолепной поэмы в кубинском фольклорном стиле «Песня черных кубинцев», многочисленные наброски, была дописана уже упомянутая «Ода Уолту Уитмену», а также появилась на свет пьеса его «невозможного театра» (так он сам его называл) — «Публика». То есть это были те произведения, которые стали поворотными в его самореализации как поэта и драматурга.

Куба предстала перед Федерико как нечто давно знакомое. Его отец всегда курил гаванские сигары, и мальчику постоянно попадались на глаза их красивые коробки с живописными, несколько кричащими, литографиями — «cromos». Чаще других встречалась знаменитая — Джульетта в объятиях Ромео на фоне балкона и веревочной лестницы; она, несомненно, и вдохновила Федерико на создание пьесы — «сниженного» варианта этого шедевра шекспировского театра. «Cromos» — один из двух жанров собственно кубинского искусства; второй, и главный, — это афро-кубинская музыка.

Лорка еще с детства был знаком с обоими: его тетушка Исабель (та, что хорошо играла на гитаре и привила ему вкус к этому инструменту) замечательно исполняла некоторые хабанеры. Будучи сам талантливым пианистом, Федерико охотно играл пьесы Дебюсси, преимущественно те, что были написаны в испанском духе (хотя этот французский композитор никогда не бывал в Испании, но он прекрасно чувствовал ее колоритные южные ритмы), — например «La Puerta del vino». Федерико с воодушевлением вколачивал в клавиши пианино синкопированные аккорды хабанеры; ему очень нравилось играть

и знаменитую пьесу «Мимолетности», которую исполнил в Париже в 1904 году, сразу после ее создания, великий испанский пианист Рикардо Виньес (он был другом Мануэля де Фальи, который посвятил ему свои «Ночи в садах Испании»). Лорка даже имел возможность пообщаться с Виньесом после одного из своих литературно-музыкальных вечеров в студенческой «Резиденции» Мадрида. Вспомним и пьесу «Вечер в Гренаде», в которой усиливающая педаль четко отбивает ритм хабанеры: здесь Дебюсси явно подражал своему старшему коллеге Морису Равелю, который первым в истории классической музыки «присвоил дворянский титул» народной кубинской хабанере. Его пьеса так и называлась — «Пьеса в жанре хабанеры»; она была написана для пианино и альта в 1895 году; ею восхищался Мануэль де Фалья: его привела в восторг способность француза Равеля ухватить и передать в своей музыке магию того самого, настоящего, фламенко. Конечно, Федерико больше всего любил исполнять на пианино то, что было ближе всего ему, — знаменитую хабанеру самого Мануэля де Фальи. И, конечно, он знал, как и любой музыкант-испанец, самую знаменитую из всех — жгуче-андалузскую хабанеру из оперы Бизе «Кармен».

Вообще, хабанера — «песня Гаваны» с ее знаменитым ритмом (который вскоре даст рождение самому танго) — имела грандиозный успех у всех испанцев, страдающих ностальгией по красотам кубинской земли — земли, завоеванной некогда испанцами и утраченной ими в ходе злополучной войны с Соединенными Штатами Америки в 1898 году, в том самом году, когда родился Федерико. В порту Сантьяго-де-Куба был тогда разгромлен испанский флот, и этот же Сантьяго будет воспет Лоркой, тоже охваченным ностальгией, — в единственной поэме, которую он напишет на Кубе.

Корабль едва успел войти в порт Гаваны — а Федерико уже очарован голубизной неба и теплом: какой контраст с нью-йоркским холодом и клочьями тумана в Вермонте! А тут еще эти домики, беленные известью, оплетенные стеблями роскошных цветов, — всё это так напоминает ему особнячки в Малаге, а этот город особенно дорог его сердцу: там он любил посидеть в кафе «Чинитас», упиваясь музыкой фламенко… и коньяком. Здесь Федерико тоже отдаст должное этому «лекарству», только уже из сахарного тростника, — знаменитому рому «бакарди» — в разных кабачках Гаваны, причем так усердно, что сам образ жизни в этих кабачках приобретет для него «цвет рома». Он может проводить там ночи напролет, выпивая, дымя сигаретой, музицируя в своем «придворном кругу»: это в основном молодые поэты и музыканты, которых он покорил своей образной речью, хрипловатым голосом,

черными глазами — всем своим андалузским шармом, который так органично смотрелся на этом карибском побережье. На Кубе, писал он своим родителям, «я чувствую себя как дома»; специально для матери (так как донья Висента всегда сильно беспокоилась о своем экстравагантном сыне) он добавлял: «В Гаване очень много испанского», — и даже уточнял: «Гавана… это смесь Малаги и Кадикса, но гораздо более оживленная и раскрепощенная благодаря характеру своих тропических обитателей». Здесь повсюду звучали любимые хабанеры его детства, и Федерико, под их впечатлением, писал родным: «На дивном фоне из дикого тростника я здесь, как пишут в кубинских газетах, уже “креолизировался”… Я побывал в гостях у композитора Санчеса де Фуэнтеса: он автор той самой хабанеры “Ты”, которую вы напевали мне, когда я был маленьким (“Тихо качается пальма в лесу”), — и он подарил мне ее экземпляр с автографом для мамы».

Ну и, наконец, сам язык. Это его язык — такой милый сердцу, единственный, на котором он говорит. В Нью-Йорке Федерико постоянно чувствовал себя выбитым из седла: терялся на улицах, блуждал даже в такси, испытывал затруднения в поезде, никогда не знал, где он находится, как узнать дорогу, к кому обратиться — всё потому, что не сумел выучить английский язык, несмотря на все старания преподавателей и товарищей по Колумбийскому университету. И вот 7 марта 1930 года, когда его корабль еще только подошел к гаванской пристани, он услышал, как кубинский парень окликает его «Oye, chico!» — «Эй, приятель!» или «Привет, парнишка!»… Нет, никакой перевод не может передать эту дружескую интонацию и сердечность, с которой он был встречен здесь, на Кубе.

Федерико сошел на землю и полной грудью вдохнул аромат магнолий — этих чудных пахучих сиреневых цветов, которые растут только в жарком влажном климате, то есть в Испании или на Карибских островах: не случайно этот цветок встречается повсюду в его стихах, да и вся его поэзия — сплошная цветущая клумба… Здесь растет еще один цветок — его кубинцы считают своим национальным символом — это «mariposa»: уже само название («бабочка») приводит в восторг Федерико, а сам цветок напоминает крылья бабочки и пахнет так сильно и нежно… Не говоря уж о прочих экзотических цветах, таких как бугенвиллеи, орхидеи всех возможных видов и, конечно, цветок страстной любви — гибискус… В своей пьесе «Донья Росита», несколько сцен которой Федерико напишет прямо здесь, на острове, он полностью погрузится в «язык цветов» (таков и подзаголовок этой пьесы): в ней упоминаются многочисленные названия цветов, и

так «сочно», словно пробуются на вкус нежнейшие сорта меда, — это хризантемы, различные сорта роз… Федерико упивается ароматами цветов и растений — они такие насыщенные в жарком и влажном климате Гаваны!

Его водят, буквально за руку, по всему городу, и он восторгается красивыми домами с окнами, занавешенными знакомыми ему шторами: эти шторы напоминают андалузские «мушарабии» (частые деревянные решетки на окнах), типичные для Испании со времен мусульманского владычества; они отлично рассеивают свет. А барочная архитектура — множество колонн с чудесными капителями… Но сильнее всего чарует его музыка — вся в танцевальных ритмах… да что там говорить — вся эта тропическая роскошь! Вот, например, на маленькой площади, окруженной домами в колониальном стиле со сломанными балконами, показывают ему «волшебное дерево» кубинцев, «la ceiba», и он простодушно пускается в обход этого дерева, но ему объясняют, что если он хочет загадать желание, то должен обойти вокруг него семь раз, — и он проделывает это, по-детски радуясь. Ему вообще свойственно это умение просто радоваться, особенно когда он окружен столькими друзьями и общей атмосферой приязни. В общем, на Кубе из этой «куколки», которой он был, тоже выпорхнула тропическая «бабочка».

Кто были его многочисленные друзья, которые встретили его на своем цветущем острове и сделали его пребывание здесь праздником? Прежде всего, кубинский поэт Хосе Чакон-и-Кальво: он учредил в Гаване «Общество кубинского фольклора» и восхищался Федерико, стихи которого хорошо знал. Он и был инициатором приглашения Лорки на Кубу. Чакон был окружен многочисленными коллегами по Испано-кубинскому институту, среди них — молодой писатель Хуан Маринелло, и журналист Рафаэль Суарес Солис, горячий поклонник поэта-гренадца в своей литературной рубрике «Diario de la Marina», — он не отстанет от Федерико ни на шаг в его путешествиях по городу. Все они жаждут познакомиться наконец «живьем» со своим обожаемым поэтом — и они не будут разочарованы в своих ожиданиях: Федерико полон сил и весь дышит энтузиазмом, особенно после бетонного холода Нью-Йорка и туманов Вермонта, — ведь здесь, в заливе Гаваны, его встретило горячее красное солнце и море цвета индиго…

На пристани его ждали чудесные друзья, семейство Лойнас: это два брата и две сестры, владельцы огромного состояния: в течение двух месяцев, почти ежедневно, они будут принимать Федерико в своем маленьком дворце, со стильной мебелью, картинами мастеров и китайским фарфором; Лорка называл его

«волшебным домом». Его возят купаться на пляжи Варадеро, устраивают ему экскурсии, он едет в Гуанабакоа, прогуливается в садах среди белых павлинов и розовых фламинго… Не говоря уж о ночной жизни и бесконечных праздниках… В общем, лишь на заре обычно добирался Федерико до своей комнаты в отеле «La Union», где размещались все приглашенные в Испано-кубинский институт.

В этой дружелюбной семье выделялась Флора Лойнас, и не только тем, что была строгой вегетарианкой: она была ярой противницей тогдашнего кубинского диктатора Херардо Мачадо. Но Федерико меньше всего интересовался политикой, поэтому он так никогда и не узнал об издержках его деспотического правления на острове, вследствие чего два года спустя его сменил другой диктатор, Фульхенсио Батиста, — его, в свою очередь, сбросит в 1958 году небезызвестный Фидель Кастро. Федерико по-настоящему интересовался только собой и тем, что ему нужно написать; в этом «волшебном доме» он сочинит свою пьесу «Публика» и будет зачитывать своим хозяевам отрывки из нее — более или менее доступные для понимания, если учесть ее абсолютную неординарность (об этом будет упомянуто далее). Старший в этой семье, Карлос Лойнас, даже получил из рук Лорки рукопись этой пьесы, но впоследствии она была утрачена — Карлос сжег ее в припадке безумия. Лорка зачитывал им также отрывки из своей «Йермы» — через год он пришлет рукопись этой пьесы Флоре Лойнас, хотя пьеса была еще в работе; пришлет также сцены из «Доньи Роситы», тоже еще в работе, но песни из нее он исполняет для них уже сейчас, аккомпанируя себе на пианино в их салоне.

И еще Федерико почти сразу познакомился с четой интеллектуалов и музыкантов — Антонио Кеведо и Марией Муньос, которые в 1928 году создали свое музыкальное ревю, «Musicalia», и организовывали концерты в рамках Общества современной музыки. Оказалось, что Мария, великолепная пианистка, ранее некоторое время жила в Мадриде и была ученицей Мануэля де Фальи. Известно, с какой симпатией относился Мануэль к Федерико, поэтому неудивительно, что перед поездкой Федерико в Америку он дал ему рекомендательное письмо для своей бывшей ученицы. В нем знаменитый композитор характеризовал Лорку как поэта и музыканта и одного из лучших его друзей по Гренаде и прибавлял: «Он один из моих последователей, которого я в высшей степени уважаю во всех его проявлениях». В этом письме он также подготовил почву для будущих лекций и музыкальных выступлений Федерико, так как дал высокую оценку и его

изысканиям в области фольклора — андалузского и фламенко. В конце письма Мануэль даже «выдал свидетельство своего отцовства» молодому другу: «Я хотел бы, чтобы вы видели в Федерико продолжение меня самого».

Итак, под покровительственным крылом влиятельных друзей Лорка проведет в Гаване, в апреле и мае 1930 года, целую серию лекций, бесед и концертов — около двадцати. Темы для них не приходилось изобретать заново — ему достаточно было повторить лекции, прочитанные им в Испании: о «механике поэзии», о своей теории «duende», о поэтическом образе у Луиса де Гонгора и о «гонгоризме», который лектор характеризовал как «рай, закрытый для многих и открытый для немногих», так как вполне осознавал трудности восприятия этого поэта. Однако он сам, говоря о сложной образности поэзии Гонгоры, создает здесь, в Америке, поэзию гораздо более сложную и смелую — своего «Поэта в Нью-Йорке».

После лекции он садился за пианино и исполнял испанские колыбельные песни, вызывая в памяти слушателей воспоминания детства: либо сам пел, либо просил спеть самую известную тогда испанскую актрису, жившую на Кубе, — Марию Тюбо, преемницу той знаменитой Марии Тюбо, которая в конце XIX века олицетворяла собой «даму с камелиями» на всех сценах Испании.

Венцом его выступлений была прекрасная лекция об «архитектуре канте хондо», которую Лорка прочел в Гренаде еще в 1922 году, с пояснениями и примечаниями самого Мануэля де Фальи.

Его выступления имели огромный успех — благодаря, конечно, содержательности самих лекций, но также — и искусству их произнесения, обыгрывания: похоже, именно тогда Федерико по-настоящему попробовал свои силы в актерском ремесле, которое позднее расцветет в нем на подмостках его театра «Ла Баррака». В общем, едва появившись на острове, Лорка стал самой примечательной личностью на Кубе. Он так гордится этим, что периодически сообщает своей семье: мол, видите, не такой уж я бесполезный, я имею успех, и деньги льются рекой, я узнаваем и признан. Таков лейтмотив всех его тогдашних посланий, но, надо признать, очень немногочисленных — к великому огорчению доньи Висенты, любовь которой к сыну зачастую приобретала тиранический оттенок.

Федерико упоен своим успехом, и его карманы теперь полны клочков бумаги с восторженными набросками о его впечатлениях. Он чувствует себя более свободным, чем где-либо прежде. Он исписывает страницу за страницей тем, что называет своим «невозможным театром»: в нем он обнажает свою душу, всё свое

существо — свое глубинное «я» с содранной кожей. Есть здесь и рассуждения о гомосексуальности, которую он не знает как правильно назвать, — и потому, укрываясь в тени величественной фигуры Уолта Уитмена, он говорит о «новом Адаме», любящем мужественных и отвращающемся от «женоподобных» и «тапеток» — этих гротескных карикатур на женщину.

И наконец поэма — уникальная, поразительно ритмичная: написанная тоже на Кубе, она вберет в себя всю поэтичность, навеянную Лорке этим островом. Это невероятная череда метафор, порождающих одна другую, — «Песня черных на Кубе». Перевод испанского слова «son» на любой другой язык не может передать всего богатства его смысла. «Son» — это типичный кубинский ритм, «нерв» Кубы, не связанный напрямую со звуком, так как в испанском языке есть другое слово для звука — «sonido». Тогда откуда взялось это «son»? — Это сокращение слова «danzon», причем буква «z» произносится как долгий свистящий «с», и при быстром произнесении слова слышится главным образом этот слог — «son». А что такое «danzon»? Это производное от слова «danza», то есть оно означает танцевальное действо: живописные повороты, вращения и ритмичные дерганые движения — так всегда танцевали на карибском побережье. Главное здесь — ритм. Потому и эта поэма Лорки — самая ритмичная из всех, с обязательными настойчивыми повторами, характерными для музыки Карибского бассейна: сегодня мы знаем эту музыку как «сальсу» — тот же ритм, но под другим «соусом».

Поэт ввел в эту необычную поэму и конкретные реалии этого музыкального жанра — напоминание о двух специфических ударных инструментах: один из них «maracas», — его характерное сухое стрекотание воспроизведено поэтом в строке «ritmo de semillas secas» — «ритм сухих зерен» — с четырьмя «s-s-s-s» и «с» — «[к]»: здесь так и слышится шуршание сухих семечек о стенки тыквы; другой инструмент, «claves», — две деревяшки, ударяемые одна о другую: одну называют «мужской» — ею ударяют о другую, которую называют «женской»; испанское словосочетание «gota de madera» — «бруски из дерева» — отлично передает их глухой стук. «Claves» родились в доках Гаваны в руках у плотников, вставлявших в щели корпуса судна деревянные штифты и стучавших по ним палкой или колотушкой; вполне возможно и другое их происхождение: это напоминание о деревянных уключинах, в которые вставлялись весла галер — тех самых, на которых вывозили из Африки черных рабов, — эти куски дерева вполне могли служить «инструментом», сопровождавшим их долгие песни-жалобы… Вот что было естественной основой этой

музыки, из которой в скором времени родятся «мамбо» и непередаваемая словами игра оркестра Переса Прадо — вся пронизанная страстью и чувственностью. Поэт передает этот особый дух чрезвычайно экономными средствами — так, например, «cintura caliente», «жгучая талия», создает у него звуковой образ покачивающихся бедер…

Когда всплывет на небе лунная ладья, —
в Сантьяго-де-Куба поеду я,
поеду я в Сантьяго…
В черных ладонях воды паровозной —
я еду в Сантьяго…
Вот пальма глядится лебедем —
я еду в Сантьяго,
медузой лохматой — бананы на ней,
я еду в Сантьяго…
Коробка сигар с белесым Фонсекой —
я еду в Сантьяго…
Ромео с розой Джульетте в руках —
я еду в Сантьяго…
О, Куба! Твой шорох сухих семян!
я еду в Сантьяго…
Щелканье «клавес» и талии пламя —
я еду в Сантьяго…

О ты, живая арфа тонких тростников!
Кайман. И аромат табачного цветка…
В Сантьяго-де-Куба приеду я.

Магия поэзии? Поэтическое чудо? Именно это имел в виду Лорка под своим «duende» — это понятие никто никогда так и не смог толком определить. Эта поэма опять возвращает нас в его детство: Федерико тайком брал присланную отцу коробку с гаванскими сигарами, открывал, вдыхал их аромат, упивался им, разглядывая на обратной стороне ее крышки «хромо»: здесь была изображена в медальоне белокурая голова того самого Фонсеки — фабриканта сигарет; вот и изображение Ромео, висящего на веревочной лестнице под балконом Джульетты и протягивающего ей руки, — эти сигары назывались «Ромео и Джульетта» и считались одними из лучших даже среди других хороших марок.

Конечно, Федерико не мог не поехать в Сантьяго — это легендарное место, где испанский флот потерпел поражение от североамериканцев; город находится в семистах километрах от Гаваны, и ехать туда пришлось на поезде — отсюда в его поэме

образ «черной воды»: эта метафора родилась из смеси дыма паровоза и пара от воды, которую заливали в него на остановках.

Он должен был отправиться туда 5 апреля, чтобы прочесть там условленную лекцию, но задержался (он прочтет эту лекцию только в мае), а затем уехал тайком, не предупредив ни Чаконов, ни Лойнасов, которые были этим сильно огорчены; возможно, он поступил так потому, что постоянное присутствие возле него такого количества восторженных друзей начало его утомлять. Тем более что поэт всегда нуждается в покое и одиночестве, чтобы сосредоточиться на своих впечатлениях, удержать вдохновение, — одним словом, чтобы творить.

В Сантьяго он выступил в педагогическом институте: рассказывал будущим учителям о «механике поэзии» — это была та же лекция, которую он читал в Гаване. Федерико, прирожденный актер, не испытывал затруднений, выступая здесь и там с теми же лекциями, которые он уже несколькими годами ранее читал в Мадриде или Гренаде. И именно из этого короткого путешествия родилось его единственное стихотворение, написанное на Кубе и о Кубе: в нем проскальзывает типичный для нее сельский пейзаж — широкие пальмовые листья, которыми устилали крыши хижин, «bohios» по-кубински. Высунувшись из окна поезда, Федерико с восхищением разглядывал пробегавшие мимо карибские пейзажи: вот низко висят на ветвях гроздья бананов, напоминающие растрепанную голову Медузы — мифического существа со змеями на голове вместо волос, которой герой Персей эту голову отрубил. И конечно, Федерико видел бескрайние поля табака, который обеспечивал тогда богатство и славу Кубе: этот табак и перекочевал из воспоминаний его детства — в поэму. Видел он и поля сахарного тростника: они напоминали ему о том, что отец сделал состояние семьи на сахарной свекле, растущей в гренадской Веге, — ведь ввоз сахара с Кубы был прекращен вследствие потери Испанией Кубы в том знаменательном 1898 году. Однако именно это состояние позволило ему совершить путешествие сюда!..

В поэме Лорки есть новаторские приемы: звукоподражание кубинским народным инструментам — сухим зернам «maracas» и звонким деревяшкам «claves»; ритмичный перестук колес поезда великолепно передан им рефреном «поеду в Сантьяго» — он повторяется в поэме не менее пятнадцати раз. Кубинский писатель Гильермо Кабрера Инфанте, автор «Трех грустных тигров» — этот роман содержит в себе всю музыкальную палитру Гаваны, — рассказывал, что есть такая кубинская песня, весь текст которой состоит из одного слова «blen», повторяемого на разные лады с разной интонацией. Федерико слышал ее, оценил и

использовал этот прием повтора в своей поэме. Кабрера Инфанте, горячий поклонник поэта, впоследствии утверждал, что Лорка способствовал зарождению новой кубинской поэзии и что круг его почитателей-поэтов всегда будет помнить об этом.

Среди почитателей Лорки был и тот, кто вскоре станет одним из самых знаменитых кубинских писателей — Хосе Лесама Лима, бессмертный автор «Paradiso». Среди них была и Лидия Кабрера — она станет самым крупным кубинским ученым-антропологом. С Федерико ее связывала крепкая дружба: она познакомилась с ним тремя годами ранее еще в Мадриде, где проходила курс учебы, и тогда же он посвятил ей свою самую «скандальную» поэму из «Цыганского романсеро» — «Неверная жена». На Кубе они часто встречались, и она старалась приобщить его к своему увлечению афро-кубинской религиозной культурой. И вот уже Федерико участвует в церемонии «ньяньига» с ее таинственными ритуалами во главе с колдуном, скачущим в кругу своей «паствы», — среди них и наш герой, обомлевший от страха перед личиной «дьявола», который всячески кривляется и корчится. Эти церемонии произвели на него даже более сильное впечатление, чем то, что он видел у негров в Гарлеме.

Из Сантьяго Федерико привез священное изображение, приобретенное им в храме святой покровительницы Кубы. Он заранее наметил это важное для него паломничество и совершил его в большой тайне, почти стыдливо, не сказав об этом никому. У него было действительно свое особое отношение к религии. Верил он всё-таки — или не верил? Он роза — или резеда (этот вопрос уже был задан ранее)? Да, у него есть *свой* Иисус и *своя* Дева Мария, но это никого не касается… Читайте его стихи, особенно эту «Оду святейшему причастию», которая так шокировала своим физиологическим натурализмом Мануэля де Фалью и теперь так же шокировала кубинских слушателей, которые в изумлении внимали ему во время первых его выступлений. Федерико отбросил все общепринятые каноны: у его Иисуса такие же гнойные раны, как у тореро Игнасио Санчеса Мехиаса, — их объединяют «те же» Страсти, у них «одна и та же» Голгофа. Вероятно, это чересчур смелое сопоставление: у Лорки Христос с самого начала «преследуем семью опасными быками» и наконец выставлен «к колонне из нарда, покрытой снегом / над миром колес и победного фаллоса». Об Игнасио: «бык ревел у лба его» и «вот издали идет гангрена — радужный знак в гниющем паху». «Победный фаллос» — и «гниющий пах»… То есть Христос у Лорки — сила, устремленная в будущее и неумирающая, тогда как тореро «умер навсегда». И всё же эти физиологические описания, отдающие мертвечиной, и некоторые кощунственные

метафоры вызвали шок даже у его доброго друга Мануэля де Фальи. Следует ли отнести их на счет дурного вкуса Лорки — или его сюрреалистического стремления к «эпатажу буржуа»? Скорее всего, это попросту были элементы кича, которые неизбежно должны были прорваться у поэта, формировавшегося под влиянием Хуана Рамона Хименеса (которого вместе с его ослом Платеро так ненавидел Дали!).

Задержимся еще немного на Кубе. Итак, Федерико, вдруг проникшийся набожностью, отправился в паломничество к святилищу Милосердной Девы-на-меди (это странное наименование объясняется тем, что в том месте находились медные копи) и привез оттуда маленький медальон. Он подарил его затем Флоре Лойнас — вероятно, желая извиниться за то, что поехал в Сантьяго, никого не предупредив. Как истинный поэт, он при этом галантно присовокупил: «От кубинской Девы — другой кубинской деве». В этом не было намека на ухаживание, хотя Федерико прекрасно умел общаться с женщинами, которые интересовали его как благодарные слушательницы и почитательницы.

На Кубе поэт вполне отдался своим сексуальным наклонностям — конечно, не без риска, но что поделаешь! Куба не знала тех предрассудков и моральных табу, которые еще процветали в ее бывшей метрополии. Эмоциям всегда дышалось свободнее на этом самом чувственном из Карибских островов (и он останется таким всегда, невзирая ни на какие превратности истории и репрессии, устраиваемые здесь разными политическими режимами). Однажды вечером молодой друг поэта, выполнявший при нем роль чичероне (это был гватемальский поэт Луис Кардоса-и-Арагон, который, в частности, помог ему сделать для себя очередное открытие — сатирический театр «Альгамбра» в Гаване, — какое еще название могло быть привлекательнее для жителя Гренады?), устроил ему «экскурсию» по борделям. 26-летний гватемалец решил показать этому испанцу сладострастные прелести дивного острова любви.

Итак, Федерико вступил в один из «храмов наслаждения» — именно о таких «храмах» лукаво предупреждал в стихах другой поэт, Пьер Жан Жув: «Иди же за мной в те опасные двери: воспламенит собой твой взгляд одна лишь смуглая лодыжка» («Барселонская путана»). Под призывные возгласы распорядительницы «салона» занавес из макраме, скрывавший заднюю часть зала, поднимается — и взорам посетителей предстает целый ряд прелестниц с пышными формами, смуглой кожей (ах, эта горячая черная кровь, которая так волнует Федерико еще со времен его посещений Гарлема!) и зовущими

взглядами. Ну что скажешь — казалось, спрашивал Луис — слюнки уже текут? Вместо ответа ошеломленный Луис услышал другой вопрос: и что, здесь только девушки, а юношей нет? Федерико вслух высказывает удивление неравенством: неправильно, что в подобных заведениях имеются только девушки, а мужской проституции нет. Гватемалец, рассказавший впоследствии о своем знакомстве с Лоркой, утверждал, что в его личности вовсе не было женоподобия и лишь отдельные черты его внешнего облика отдаленно могли напоминать нечто женственное: «несколько округлые бедра» и «некоторые подчеркнутые интонации» голоса. Вообще, мужские качества Федерико никогда ни у кого не вызывали сомнения. Просто он был равно чувствителен к достоинствам и женщин, и мужчин — человеческим достоинствам.

Позже Кардоса посетил Лорку в клинике (тот, опасаясь заболеть раком, захотел во что бы то ни стало удалить несколько родинок и бородавок на лице и на спине) и застал его лежащим в постели, но в окружении веселой компании молодых негров, распевающих и трясущих «маракасами». Поговаривали, что у Федерико были гомосексуальные связи: например, с неким скандинавским моряком — приятелем местного поэта с претенциозным именем Порфирио Барба Якоб, явно псевдонимом; ходили слухи, что Лорка провел ночь в полицейском участке якобы из-за того, что был застигнут «на месте преступления» — еще с одним моряком. (Здесь приходит на ум Жан Жене с его «Ссорой в Бресте».) Судачили и о других его «друзьях» — якобы удачной «жатве», собранной здесь этим неудавшимся мужчиной, который, получив отставку у Дали и Аладрена, отправился в Америку, чтобы избавиться от искушения самоубийства. Указывали на одного из них, двадцатилетнего красивого мулата по имени Ламадрид, и еще одного, Хуана Эрнесто Переса де ла Рива, — причем отношения с ним вроде бы носили столь скандальный характер, что в первый раз на этом райском острове поэту было указано на дверь в одном благопристойном буржуазном доме. Однако, как говорится, со свечой мы при этом не стояли. Несомненно одно: по этому городу экстравагантный поэт пронесся как сильный порыв ветра.

Но вот наступило время расставания: ведь Лорка, прибывший в Гавану на несколько дней, пробыл в ней более трех месяцев. Достаточное время для того, чтобы завязать прочные дружеские связи и оставить после себя печаль разлуки в сердцах близких людей. В гаванском отеле «Инглатерра» состоялся прощальный банкет, на который собралась вокруг Федерико вся интеллектуальная, художественная и поэтическая элита города —

для него стало уже привычным быть центром притяжения в этой атмосфере дружелюбия и восхищения. Внезапно начался один из тех мощных ливней, которые случаются только в тропиках. Федерико не мог прийти в себя от изумления: ведь его глаза привыкли здесь лишь к жаркому красному солнцу. Это же настоящий потоп! Да, таким и мог быть библейский потоп, и Федерико был поражен этим зрелищем, как новоявленный Ной: он выбежал наружу, чтобы полюбоваться им; за ним выбежали его друзья, продолжая громко разговаривать между собой (Лорка потом будет рассказывать своим близким, что все кубинцы имеют привычку говорить очень громко). Тогда, посреди этого гомона, который мешал ему созерцать первозданное величие стихии, Лорка приложил палец к губам — и все замолчали. Кто еще, кроме этого всеобщего любимца, мог бы утихомирить столь шумную компанию и прекратить этот словесный потоп по-кубински? Так что до наших дней дошла легенда о том, как Лорка в ночь с 11 на 12 июня 1930 года, как истинный маг, вызвал сильнейший ливень над Гаваной — просто чтобы полюбоваться им…

И ВСЁ-ТАКИ, ЧТО ЖЕ ТАКОЕ «DUENDE»?

Рыдания всех потерянных душ
Исторгнет из нутра ее поющий рот.

Федерико Гарсиа Лорка

Федерико часто произносит это слово — «duende». В свой «американский год», в Гаване, он прочел знаменитую лекцию, где постарался определить это понятие, — то была загадочная «Теория и практика “duende”». Весной 1931 года она вызвала такой энтузиазм у кубинцев, что Лорке пришлось повторить ее два года спустя в Буэнос-Айресе и Монтевидео во время своего большого турне.

Вообще, это слово существует в испанском языке давно. Этимологически оно представляет собой производное от «dueno», которое означает «хозяин», а точнее — «хозяин дома». Есть и соответствующий фразеологизм, который можно перевести как «сумасбродство в доме» — это метафорическое обозначение воображения и порожденных им фантазий; близкое ему «по духу» слово «duende», ассоциирующееся с «хозяином дома», приобрело в народном сознании значение «потусторонний дух» — демон или домовой, который живет в доме или посещает его, — то есть «duende» тесно связан с миром волшебства. В Андалузии, а особенно — в творчестве Лорки, это слово стало обозначать таинственную силу, которая овладевает человеком при определенных условиях, заставляет его выйти за пределы собственного «я» и ввергает его в мир чуда, магии, безумия. Это слово оказалось особенно близко такому художнику слова, как Федерико: он полагает себя ясновидцем, причастным к миру сверхъестественного, просвещенным пророком и властителем слов и образов.

Эта теория была порождением его собственного опыта, когда вместе с Мануэлем де Фальей он собирал произведения исконного андалузского фольклора «канте хондо»; его воображение уже тогда поразили певцы, которые нисколько не были похожи на обычных исполнителей лирических песен: едва не срывая голос, они впадали в истерическое состояние, близкое

к трансу, — и весь мистический настрой происходящего оказывал ошеломляющее и завораживающее воздействие на слушателей. Лорка обожал цыганские праздники, на которых певцы и музыканты всегда сначала садились в круг — но вот один из них поднимается в порыве вдохновения и только что не левитирует; вот и другой принимается голосить на пределе своих связок и до боли в глотке — и этим берет слушателей за живое; а вот и танцовщица — вспыхивает, как язык пламени, и вращается одержимо, наподобие дервиша. Неизвестно, откуда берется этот «темный порыв дрожи», его невозможно объяснить — его можно только испытать: это «битва с демоном». Он запрятан где-то в глубине тела, в жилах артиста и, как утверждает Федерико, «в самых истоках крови». Это выражение полностью приложимо и к его собственной поэзии. И правда, в этом таинственном порыве — весь Лорка, а высшее его выражение он находит в двух формах искусства — фламенко и тавромахии. Лорка даже объявляет его обязательным условием для вдохновения. Без «duende» вдохновение можно вызвать в себе лишь искусственно, и тогда художник, или поэт, лишь повторяет старые образцы или обрекает себя на подражание. С «duende» в тело человека вселяется дух — Диониса или Медузы — и сотрясает его дрожью. Вот тогда-то слабый человеческий «тростник», гнущийся даже от легкого ветерка, загорается и в рваных ритмах гитары становится факелом.

Лучшую иллюстрацию того, что есть «duende», Лорка находил в блестящем исполнении великой артистки «канте хондо» Ниньи де лос Пейнес: «Нинья медленно поднялась, как безумная, согнутая пополам, как средневековая плакальщица, выпила одним глотком большой стакан жгучей “cazalla”, села обратно и начала петь — без голоса, без дыхания, без оттенков, с пылающим горлом… но с “duende”. Она отбросила ненужную ей подпорку в виде самой песни — чтобы дать дорогу яростному пожирающему демону, спутнику песчаных вихрей».

Нечто подобное Лорка мог, конечно, видеть и на Кубе, где он сам, как известно, участвовал в ритуалах «santeria» аффрокубинцев Гуанабакоа, призывавших своих богов-покровителей:

> Пусть Шанго сохранит
> И защитит тебя, Ямайя!

И в Гарлеме Лорка видел, как негры поют в церкви и молятся, при этом некоторые даже входят в транс. «Duende» живет в теле человека «материально», это одержимость человека некоей сущностью, поэтому поэт и говорит о «плоти в плоти». Именно в

музыке, танце, «поэзии вслух», утверждает он, лучше всего проявляется «duende», так как он «нуждается в живом теле».

В то же время искусство, вдохновленное «duende», — это и игра со смертью. Федерико видит здесь характерную черту испанского духа — жизнь со вкусом смерти; он чувствует это в себе самом как национальное культурное и этическое наследие. Надо было видеть, как он изображал собственную смерть перед Сальвадором и Аной Марией Дали, заставляя ее при этом фотографировать себя «мертвым»… смеха ради. Дали в своем интервью, опубликованном в 1975 году, вспоминал о жутком драматизме этих «мизансцен», где Лорка изображал собственную смерть, — как, например, вот такая, разыгранная им перед друзьями в студенческой «Резиденции»: «Как сейчас я вижу его лицо, обреченное и ужасное, когда он, вытянувшись на постели, воссоздавал этапы медленного разложения собственного тела. В этой игре “гниение” должно было совершиться за пять дней. Затем он описывал свой гроб и положение в него своего тела; следовала подробная сцена закрывания его крышкой и наконец — похоронная процессия с его гробом по тряским мостовым Гренады. Убедившись, что наше тоскливое настроение достигло наивысшего градуса, он внезапно вскакивал, разражался диким смехом, сверкая всеми своими белыми зубами, затем выталкивал нас всех за дверь и преспокойно укладывался спать — удовлетворенный».

Не случайно была написана Лоркой такая фраза: «Мертвый в Испании остается более живым, чем где бы то ни было в мире. Его профиль ранит, как лезвие бритвы». Вспоминал ли он при этом собственные погребальные строки, которыми он почтил смерть Игнасио Санчеса Мехиаса? Несомненно, потому что искусство тавромахии, в его понимании, должно быть одержимо «duende», чтобы достичь совершенства. Каждый бой быков, на его взгляд, — это «триумф испанской смерти». Он дает определение корриды как «исконной религиозной драмы, где, так же как в мессе, возносятся моления и совершаются жертвоприношения богам». Можно легко представить, с каким ужасом, смешанным с обожанием, слушала кубинская, аргентинская, уругвайская публика эти его филигранно отточенные фразы — бьющие прямо в сердце. И последнюю, заключительную: «Испания — единственная страна в мире, где смерть является национальным зрелищем».

«Duende» необходим для настоящего творчества — не важно, танец это или пение, драма или живопись (Гойя для него самый одержимый «duende» художник); это антипод тому, что обычно считалось источником вдохновения, — музе, ангелу… Нет,

«duende» — вовсе не муза, нашептывающая поэту его строки, который, таким образом, получает их извне, свыше, словно поданные ему ангельской рукой. «Duende» живет у него внутри, в тайниках его души, в самой середке этой сдвоенной сущности, для которой в испанском языке есть такое красочное слово «entresijo»; он выплескивается из ран поэта струями крови. Но дадим слово самому поэту. В заключительной части своей речи, которой он всегда окончательно околдовывал своих слушателей, Лорка говорил: «Но “duende”… Где же он? Из-под сводов пустой арки веет живой духовный ветер, который настойчиво обдувает наши мертвые головы, — в поисках новых пейзажей и доселе неслыханных звуков; этот ветер дает благоухание слюне ребенка, примятой траве и раздувает вуаль на голове Медузы; он несет свое благословение всему новому созданию…»

Так поэт возвращал своих слушателей к истокам Творения, к изначальному Слову, которое дало название всему сущему, — можно догадаться, что этот светоносный пророк, который создает поэта, сам носит блистательное и вызывающее имя «вечного бунтаря» — Люцифера[14].

ОБУВКА ПО НОГЕ, ИЛИ ЧУДОДЕЙСТВЕННОЕ СРЕДСТВО

Я пишу сейчас гротескную пьесу для театра.

Федерико Гарсиа Лорка

Голова Федерико была вечно нашпигована разнообразными проектами. Ему было всего лишь 25 лет, когда, одержимый мотивом невозможной любви, он задумал описать историю бессильного старика, женатого на молодой женщине. Этот сюжет уже послужил основой для его «Трагикомедии о доне Кристобале и Росите»; он и ранее был хорошо известен Лорке по знаменитой новелле Сервантеса «Ревнивец из Эстремадуры», не говоря уж о «Рогоносце» Мануэля де Фальи по одноименной комедии Аларкона, в которой высмеян старый коррехидор[15] с его уродливо-назойливыми ухаживаниями за молодой и красивой мельничихой. Впрочем, этот сюжет поистине бессмертен и неисчерпаем. Так что Лорка воспользовался и литературными источниками, и испанским фольклором для создания своей самой знаменитой комедии — «Чудесная башмачница».

Итак, жил-был 53-летний башмачник с сестрой; сестра наконец убедила его, что негоже всю жизнь жить холостяком, и предложила жениться на красивой восемнадцатилетней девушке — так его блаженный покой был нарушен навсегда. Юная красавица стала его женой — «чудесной башмачницей». Бедняга, прожив всю жизнь без женщины, и не подозревал, какие тайны хранит в себе этот пол, — поэтому зрителю с первых минут становится ясно, что жизнь милой пары обречена хромать на обе ноги. Через всю пьесу проходит своеобразный персонаж-ребенок: это и голос из народа, и символическое воплощение невинности и самой правды. Он-то и сообщает прекрасной башмачнице, что у нее никогда не будет детей, — и это делает ее несчастной. Однако надо признать, что и башмачник угодил как кур во щи, хотя его молодая жена восхитительна и возбуждающе чувственна (в пьесе есть еще и старый алькальд[16] — пылкий ухажер, при одном ее виде истекающий слюнками: он уже успел за свою жизнь «употребить» четырех жен. Этот персонаж явно отсылает нас к тому самому старому коррехидору, влюбленному в молодую мельничиху, из пьесы Аларкона). Беда в том, что при всех своих внешних достоинствах милая женушка обладает отвратительным

характером. Это одна из тех испанских мегер, которые способны навести ужас на кого угодно, как об этом поется в фольклоре и в «Романсеро», — этакая «serranilla», суровая людоедка, волчица, рвущая на куски своих любовников (между прочим, это довольно распространенная мужская фобия, которой, возможно, страдал и сам Лорка).

Ее персонаж также мог быть подсмотрен и у Шекспира, творчество которого Лорка хорошо знал: это «Мегера укрощенная» (в русском переводе «Укрощение строптивой». — *Прим. пер.),* которой он восхищался. Мог Лорка вспомнить и знаменитого испанского классика Кальдерона с его «Магом-чудодеем».

Итак, башмачник не в силах больше терпеть всяческие придирки, выходки и вопли — короче говоря, несносный характер своей супруги. В испанском языке есть даже красочное выражение для обозначения женщины такого типа — со здоровенной глоткой: про такую говорят — «у нее грудь волосатая». В конце первого акта опять приходит ребенок, чтобы сообщить ей от лица всей замученной ее скандалами деревни: муж от нее сбежал.

Во втором акте башмачница, которая и в самом деле была сильной женщиной, демонстрирует, как удачно она сумела выйти из трудного положения брошенной жены: она сделала из их хибарки таверну, куда все мужчины деревни, молодые и старые, приходят выпить и поглазеть на нее.

Однажды в таверну зашел бродячий кукольник и расположился здесь со своим холстом, на котором были изображены разные бытовые сценки; вооружившись тростью, он принялся рассказывать разные житейские истории соответственно каждой картинке и дошел наконец до рассказа о том, как старый шорник женился на молодой девице, которая оказалась сущей мегерой, но при этом напропалую кокетничает со всякими нарядными бездельниками и вынашивает план, как избавиться от мужа руками своего любовника… Вдруг снаружи доносится шум свары: это двое подрались на ножах из-за башмачницы; собравшаяся вокруг них толпа уже готова наброситься на виновницу этой кровавой драки, но тут вмешивается бродячий артист, защищает ее от разъяренной толпы и наконец сбрасывает маску — им оказался вернувшийся башмачник, и спасенная башмачница падает в объятия вновь обретенного супруга. Счастливый конец?

Как бы не так. Вот уже снова слышатся их громкие голоса, разговор переходит в крик — и всё повторяется сначала. Вечная история — бесконечные ссоры супругов, которые не подходят друг другу…

Таков этот «яростный фарс», как назвал его сам автор. Пикантная, веселая комедия, но в ней обнаруживается и довольно мрачный взгляд автора на супружескую жизнь вообще.

В следующей пьесе, начатой почти в то же время, в те же молодые годы, но оконченной гораздо позднее, Федерико выводит на сцену Перлимплина — подозрительного старика, женатого на молодой и красивой Белисе. Пьеса «Любовь дона Перлимплина и Белисы в их саду» имеет подзаголовок, данный ей самим автором, — «эротический эстамп». Это жестокий фарс, в котором молодая супруга — по правде говоря, несчастная супруга, «malmaridada», распространенная тема испанского фольклора, — едва ли не сразу после первой брачной ночи находит себе утешение с пятью энергичными любовниками, отчего у несчастного супруга (импотента) вырастают два больших позолоченных рога. Между тем Перлимплин весьма чувствителен к обаянию некоего красивого молодого человека — не менее, чем Белиса — к пламенному спутнику своих «супружеских» ночей. Белиса появляется на сцене всегда наполовину обнаженная, переполненная чувственностью и неудовлетворенными желаниями. Здесь приходит на ум пьеса «Кошка на раскаленной крыше», которую несколькими годами позже напишет американец Теннесси Уильямс: там тот же муж-импотент и жена, охваченная любовным пламенем, которое не угасает в ней ни на минуту…

«Смешная» пьеса Лорки оборачивается печальной драмой: муж переодевается в галантного кавалера, соблазняет собственную супругу и затем закалывает себя в саду — сказав напоследок: «Меня убил Перлимплин». И тогда Белиса понимает, что ее мужа убила любовь. В середине пьесы Перлимплин декламирует стих, написанный Лоркой гораздо раньше, и этот стих точно передает его собственное состояние:

Любовь, любовь,
тобой я ранен,
тобой, что от меня бежит.
Любовь, тобой я ранен насмерть.

Читая эти пьесы или видя их на сцене, не можешь отделаться от мысли, что присутствуешь при личной драме самого драматурга. И это верно: театр Лорки прежде всего зеркало, в котором отражается смятенное лицо самого Федерико.

ФЕДЕРИКО ОТКРЫВАЕТ СВОЙ БАЛАГАН

Да будет угоден Богу
Обещанный вами огонь.

Тирсо де Молина

В XX веке любой испанец, получивший классическое образование в университете и к тому же видевший, в каком состоянии находится современный ему театр, мог пожелать этому театру только одно: вернуться к Сервантесу и Кальдерону, Лопе де Веге и Тирсо де Молине. Испанский театр конца XIX века был весь пропитан унылой буржуазностью — в нем не было даже фривольности, типичной для тогдашних бульварных театров Парижа. Здесь всё сводилось к сентиментальным конфликтам, не носившим никакого социального оттенка: проблемы супругов, обязательный адюльтер, столкновения между семьями или кланами, при этом — явная театральщина, откровенная ставка на эффект в конце спектакля. Для обозначения этого «сюрприза в конце» испанцы придумали даже специальное словечко «latiguillo», что означает «легкий удар кнута»: цель этого приема была — разбудить вздремнувшего зрителя. Расчет был на то, что зритель воспрянет ото сна, подскочит и зааплодирует. К этому и сводился весь смысл заключительных тирад спектакля — актеры выкрикивали их, утрируя интонации. Вот имена тех драматургов, пьесы которых сегодня уже нигде не играют: Эугенио Селлес, Хосе Тамайо (впрочем, его «Новая драма» послужила основой для либретто оперы Леонкавалло «Паяцы»), Феллиу-и-Кодина, Хоакин Дисента, Гаспар, Гальдос и — Хосе Эчегерай, который даже удостоился в 1905 году, одновременно с Фредериком Мистралем, Нобелевской премии по литературе. Во времена Лорки театральным мэтром был другой нобелевский лауреат — Хасинто Бенавенте, который написал несколько хороших комедий и драм — не столь искусственных, как творения его предшественников, но затем также преданных забвению. Что касается жанра комедии, назначение которого — обличать дурные нравы, то ему, по этой причине, удается выстоять во все времена, и испанский театр даже изобрел малую ее форму — «genero chico». Затем, будучи положенной на музыку расторопными композиторами, она дала рождение жанру «zarzuela» (сарсуэла, комическая опера),

который и сегодня пользуется успехом, даже в Париже.

Мадрид тогда не мог тягаться театральной славой с Барселоной, которая в последнее десятилетие XIX века стала признанной театральной столицей Испании: на ее сценах испанцы открывали для себя Ибсена и Метерлинка, Вагнера и Верди, Стриндберга и Гауптмана — всех европейских знаменитостей того времени; на ее подмостках блистали Элеонора Дузе и Сара Бернар, Новелли и Коклен. Мадрид же пытался соперничать с каталонской столицей, специализируясь в малых жанрах «saynetes» и «zarzuelas». Успехом пользовались такие постановки, как «La Verbena de la Paloma» (в 1895 году) — галантные сценки из мадридской жизни «доброго старого времени», на фоне городского праздника «verbena»; «La Gran Via», в которой с колоритным юмором повествовалось о празднике открытия центрального проспекта в Мадриде; также постановка «Gigantes y Cabezudos», основанная на арагонском фольклоре, и, позднее, пьеса «Luisa Fernanda» драматурга Торроба, на премьере которой в Мадриде мог побывать Лорка в 1932 году. Эта «zarzuela» была «коньком» в репертуаре знаменитого испанского тенора Плачидо Доминго.

Лорка вскоре понял, что существуют два разных театра: поверхностный, пускающий пыль в глаза зрителю — для развлечения буржуа, и другой — глубинный, который он назовет «театром под песком» и который попытается создать (без особого успеха) с помощью своего «невозможного театра». Очевидно, что настоящий, хороший театр — это компромисс между двумя этими крайностями, и можно только порадоваться тому, что Федерико сумел достаточно быстро осознать это и обогатить испанский — и мировой — театр того времени своими лучшими пьесами.

Но разве может настоящий испанский драматург пренебречь наследием своих великих предшественников? Таких как Лопе де Вега и Кальдерон де ла Барка, или сам Сервантес, который первым сделал попытку создать теорию театра как общественного действа — по крайней мере он первым заговорил о том, что есть настоящий театр: так же, как итальянская «commedia dell' arte», этот театр шел на улицы испанских городов, воздвигая подмостки прямо на глазах у уличных зевак. Вспоминая о прославленном в старину мэтре интермедий Лопе де Руэда, Сервантес писал: «Во времена этого знаменитого испанца весь театральный реквизит руководителя труппы помещался в одном мешке: четыре белые кожаные куртки, отделанные медными с позолотой бляхами; четыре парика, четыре накладные бороды и четыре дорожных посоха. Пьесы представляли собой диалоги в форме эклоги[17]… Чтобы сделать их немного подлиннее, в них дважды или трижды

вставлялись интермедии…

В то время не было ни театральной машинерии, ни стычек, пеших или конных, христиан с маврами; не было персонажей, возникающих из-под земли при помощи театрального подъемника. Декорацией служило старое одеяло, за которым музыканты напевали под гитару какой-нибудь старинный романс. Сцена строилась из четырех скамеек, составленных квадратом и прикрытых четырьмя — шестью досками». Вот откуда ведет свое происхождение слово «подмостки», которое стало с тех пор обозначением театра как такового. Федерико были известны эти слова Сервантеса, а также и то, что предполагал создавать Сервантес с помощью таких простейших приспособлений: «показывать на театре скрытые чувства и помыслы души, выводя на сцену одушевленные фигуры». С самого детства Федерико испытывал тягу к подмосткам, к куклам — к театру примитивному, рудиментарному, который, не обременяя себя гардеробом, декорациями и машинерией, шел напрямик к самому главному и говорил о том, что извлекал из самой глубины своей души Автор — для зрителей; этот Автор, именно так, с большой буквы, в классическом испанском театре именовался «el Poeta»: был поэтом, творцом и ремесленником в одном лице — ведь именно таков этимологический смысл древнегреческого понятия «poietes».

С установлением 14 апреля 1931 года Второй республики новая, демократическая Испания получила возможность возродиться. Для Лорки, который присутствовал при последних конвульсиях старого режима и даже невольно участвовал в уличных стычках, это было надеждой на прорыв в области культуры, которого он жаждал всем сердцем. Однако демократический режим установился в условиях острого экономического кризиса, который во многом связывал ему руки.

Вот имена политических деятелей, пришедших к власти: Мануэль Асанья, родственник режиссера-постановщика Киприано Риваса Черифа, — того, кто поставил в Гренаде «Мариану Пинеду»; Марчелино Доминго, который станет затем министром общественного образования; Сантьяго Казарес — это отец знаменитой в будущем актрисы Марии Казарес: став изгнанником, он заберет с собой дочь в Париж, и там она станет одной из выдающихся французских актрис; Алькала-Самора, Алехандро Леру, Фернандо де лос Риос, давний друг семейства Лорка — его дочь выйдет замуж за брата Федерико — Франсиско Гарсиа Лорку.

Вновь созданному правительству сразу пришлось столкнуться с враждебностью со стороны церкви — из-за некоторых

проведенных им реформ: это были узаконенное право на развод, аграрная реформа, посягнувшая на остатки феодальных привилегий, секуляризация кладбищ и больниц и главное — отделение церкви от государства (этот больной вопрос окончательно не разрешен до сих пор и продолжает будоражить современную Испанию). И вот уже, как следствие, сгорело несколько монастырей, в результате чего, с одной стороны, в обществе произошла дальнейшая радикализация левых сил, а с другой стороны, усилилась реакция правых.

На волне общественного воодушевления оживилась и литературная деятельность Федерико: так, он опубликовал наконец свои «Поэмы канте хондо», написанные десятью годами ранее. Но в голове его бродят уже иные замыслы. Он собрал в доме Морда нескольких друзей и прочел им «Публику» — пьесу, привезенную им из путешествия по Америке. Затем, летом, Федерико возвратился в Уэрта-де Сан-Висенте, чтобы окончить здесь работу над еще одной пьесой, начатой за океаном, — «Когда пройдет пять лет». Ясно, что теперь его воображение полностью занято театром и что он приветствует свежие республиканские веяния в обществе — не с политической точки зрения, так как он всегда был далек от политики, а как пьянящую свободу поэтического слова, особенно в театральном его воплощении.

Республика, благодаря содействию его учителя и друга Фернандо де лос Риоса (он стал важным звеном в республиканском аппарате управления — министром юстиции, а в 1931 году займет пост министра общественного образования), открывает Лорке широкое театральное поприще. Слава Федерико уже на пороге: в Фуэнте-Вакеросе, его родном городке, местные республиканские власти приняли решение переименовать улицу, которая называлась «calle de la Iglesia», в улицу «Federico Garcia Lorca» — редкая привилегия для живущего и здравствующего лица. На торжественной церемонии по этому поводу он произнес речь о значении книг и культуры вообще для возрождения испанского общества: ведь именно они стирают грани между классами. Как можно с презрением отнестись к крестьянину, если он говорит на красивом грамотном испанском языке? Как можно эксплуатировать рабочего, если он хорошо владеет лучшим из оружий — хорошей речью (например, говоря о профсоюзных проблемах)? Здесь же, на этой трибуне, присутствовал Фернандо де лос Риос, которому в апреле 1931 года было присвоено почетное звание «приемного сына Фуэнте-Вакероса». Теперь они с Федерико идут рука об руку: вместе с учителем и под его началом Федерико с головой погружается в великое дело культурного обновления Испании. Для Лорки это дело имеет

вполне конкретное наименование — «La Barraca»: это материализация его поэтического идеала, его честолюбивых устремлений, подмостки его будущей славы — народный театр.

Передвижной народный театр, созданный исключительно из добровольцев, воодушевленных таким же священным огнем, «Ла Баррака» (само название содержит в себе идею простоты и скромности этих подмостков) был предназначен для приобщения к театральному искусству жителей сельских местностей и имел целью просвещение крестьянских масс; тем самым он оказался на острие республиканского идеала — каким он рисовался в бурлящей передовыми идеями студенческой среде. А точнее — в Педагогической миссии, созданной республиканским правительством в 1931 году. Проект зародился в группе студентов факультета философии и словесности в Мадриде; они очень быстро нашли Федерико в «Резиденции» и предложили ему возглавить студенческую театральную труппу. Он принял это предложение с энтузиазмом: ему сразу вспомнились дни его юности, когда он, вместе с Мануэлем де Фальей, мечтал создать кукольный театр и пройти с ним по всей Андалузии. Чтобы облегчить задачу поэту, студенты связались также с молодым драматургом — в противоположность Лорке предпочитавшим оставаться в тени — Эдуардо Угарте. Фернандо де лос Риос пожертвовал круглую сумму в сто тысяч песет на организацию этого мероприятия, став, таким образом, его «крестным отцом». Лорка и Угарте будут заниматься этим благородным делом в течение пяти лет — несмотря на яростное противодействие правых националистов: те усмотрели в передвижном народном театре опасность пропаганды марксистских идей. Они обзывали содержателя театра Фернандо де лос Риоса «безбожным евреем» — иногда же, для разнообразия, просто издевались над его «мавританской бородой». И это только за то, что на заседании парламента этот министр юстиции упомянул о том, что в 1492 году католическая Испанская империя изгнала из своих пределов всех евреев!

Что до одежды членов этой труппы, то она тоже могла показаться вызывающей консервативным кругам, привыкшим к буржуазному театру «с наглухо застегнутым воротником». Федерико и его парни носили рабочую спецодежду из голубого полотна, а девушки — строгие бело-голубые платья. Кроме того, все члены труппы (их было 30, что совсем не мало) носили на груди, там, где сердце, эмблему: театральная маска на колесе Фортуны — скорее, это было колесо повозки бродячих артистов, которых отныне стали звать «barracos»; эта эмблема стала символом не просто передвижного театра, а театра народного,

рабочего — Федерико так и высказался однажды: «Я теперь рабочий зрелищного ремесла».

И вот уже Федерико, радуясь и волнуясь, сидит в кресле в аудитории студенческой «Резиденции» и беседует с теми, кто должен войти в состав его труппы. Сейчас он похож на Луи Жуве в фильме «Прибытие артистов», который выйдет на экраны несколько лет спустя. Он составляет список претендентов и помечает напротив каждого имени возможное актерское амплуа: «Молодой премьер… нежная невеста… соблазнитель… предатель…»

Первые два представления театра состоялись сначала в Мадриде: это были пробные показы в университете; затем, сразу же, в провинции. Публика вернулась в атмосферу испанского классического театра: три короткие пьесы Сервантеса и «auto sacramental» (испанский вариант средневековой мистерии) Кальдерона «Жизнь — это сон». Парадоксальным и многозначительным образом Лорка подчеркивает комедийный характер этой религиозной мистерии. Ее персонажи аллегоричны, а кальдероновский персонаж Сехисмундо становится у Лорки — Человеком вообще. Вокруг него действуют Четыре Стихии, Тень, Свет, Благодать, Свободный Судья… Поэт явно намеревался перешагнуть здесь искусственную границу между светским и религиозным и бросить вызов консервативным кругам, давая представление поучительное и в то же время блистательно зрелищное. Как это было по-лорковски парадоксально: в светской и антиклерикальной республике, на ее же финансовые средства, так ярко представить идею Всемогущего Бога и малости Человека, мечущегося между Светом и Тенью, между Благодатью и Грехом! Впрочем, Лорка-драматург уже использовал и еще не раз будет использовать в своем творчестве аллегорических персонажей — мы увидим их в следующих его пьесах: в этом явно чувствуется влияние на него символизма Метерлинка (особенно в его «Пришельце», где под этим именем фигурирует сама Смерть) и аллегоричности классика Кальдерона. Себе самому Федерико с удовольствием отводит роль Тени (она сродни Смерти, правда ведь?) — как не вспомнить здесь его «мизансцены» собственной смерти, о которых уже упоминалось ранее? Актер по самой своей сути, он предстает укутанным в длинные черные покрывала, под которыми с трудом угадывается его фигура. Голова покрыта капюшоном, с которого ниспадает вуаль — тоже, конечно, черная. Вот он медленно и эффектно продвигается на авансцену… Луис де да Кальсада, бывший одним из «barracos», впоследствии рассказывал: у Федерико, под этой траурной вуалью, был вид «безутешной вдовы», подле которой возникал Сумеречный Принц

и восклицал: «Вот Тень влачится в мрачном одеянье!» Эта роль очень нравилась Федерико, он купался в ней посреди других подобных персонажей — темных сил, осаждавших простодушного Человека, подверженного своим инстинктам и слабостям — Греху, Сумеречному Принцу…

Так же как в кальдероновской «Жизнь — это сон» Сехисмундо, весь во власти своих дурных наклонностей, выбрасывает в окно своего слугу, — так в лорковской версии Человек выбрасывает Здравый Смысл — и тут же оказывается скованным со своим заблуждением. В последнем акте он раскаивается, и Мудрость, которая олицетворяет Христа, освобождает его от оков и от заблуждения, а затем занимает его место у пыточного столба; в это же время Тень и Сумеречный Принц приближаются с намерением убить его. Это было весьма драматично, и Федерико, несомненно, чувствовал себя в этой мрачной роли как рыба в воде. В конце Человек оказывается спасен, и в вышних сферах славят Господа. Аллилуйя! И всё же директор труппы, он же актер, представавший в таком неожиданном качестве, вызывал подозрения: его даже принимали за опасного «большевика»!

Впервые эта пьеса была представлена в амфитеатре Мадридского университета; там же шли и пьесы Сервантеса — в декабре 1932 года, перед рождественскими каникулами. На представлении присутствовали высокопоставленные лица, и не только университетские: были и политики, и даже дипломатический корпус. И конечно, «весь Мадрид", интеллектуальный и артистический. Это было большое культурное мероприятие, и прошло оно без скандала, — в общем, тоже «битва вокруг «Эрнани», но в которой не было победителей и жертв. Короче говоря, Федерико выиграл здесь свои первый бескровный бой. Теперь их театральная «повозка» — на самом деле это был большой грузовик «шевроле», с декорациями, гардеробом и машинерией, за которым следовали два полицейских фургона со снятыми решетками (они перевозили актеров труппы) — теперь эта «повозка» могла двинуться по пыльным дорогам провинции, по которым давным-давно в одно прекрасное утро тайно пустился в путь Дон Кихот — навстречу приключениям и превратностям жизни.

И вот 10 июля 1932 года они уже в дороге — труппа, состоявшая из студентов, могла играть только во время летних каникул. «Этот сумасшедший Федерико» и его «barracos» направляются за 200 километров к северу от Мадрида, через Сьерра-де-Гуадараму. Первый город на их пути — Бурго-де-Осма: они прибыли в него в пять часов пополудни. Это городок, или,

точнее, большая деревня в провинции Сориа: в нем едва насчитывалось тогда две-три тысячи жителей, зато имеется очень красивая церковь. На центральной площади быстро сооружаются подмостки, и вечером перед всеми собравшимися здесь жителями дается представление — заманчивое и к тому же бесплатное. Это три интермедии Сервантеса, основанные на фольклоре. Они очень нравятся зрителям, тем более что и игра актеров, и декорации рассчитаны именно на то, чтобы произвести впечатление на простых сельчан, которые никогда в жизни ничего подобного не видели.

Первая из интермедий, «Пещера в Саламанке», сразу погружала зрителей в знакомую нам атмосферу неудачного супружества, столь близкую сердцу Федерико: беспутный студент, обманув доверчивого супруга, помогает его неверной жене выйти из трудного положения, в котором она оказалась. Затем следовала остроумная комедия «Два болтуна», очаровательная, — хотя язык XVI века представлял определенные трудности для простого зрителя. Представление оканчивалось интермедией «Бдительный стражник»: за ловкой служанкой ухаживают богатый ризничий и голодный солдат, родом из Фландрии (отсюда у Сервантеса имя «Пикар», пикардиец, — это имя затем перейдет к остроумному голодранцу из «плутовского романа» — оригинального жанра, появившегося в Испании в XVII веке). Служанка, конечно, некоторое время колеблется между материальным интересом (богатым ризничим) и зовом души (солдатом) — и всё это подается с бесподобным юмором, который с тех давних пор так и зовется — сервантесовским.

Знаменательно, что именно Сервантес был избран для этого безумного театрального предприятия — когда четыре сезона подряд юные артисты восемнадцати — двадцати лет под руководством 34-летнего поэта колесили по дорогам Испании. Герой Сервантеса, Дон Кихот, странствовавший по тем же знойным, пыльным дорогам, как нельзя лучше подходил им — с его фантазиями, несбыточными мечтами и благородными идеалами. Лорка мечтал дать интермедиям Сервантеса новую жизнь — «на солнечном свету и свежем деревенском воздухе», поэтому он взял себе за обыкновение перед спектаклем, стоя на авансцене, объяснять разинувшим рты зрителям (иной раз даже раздражая их нетерпение), что такое есть культура и какую важную задачу решает молодая Испанская республика, заботясь о их развитии и образовании. В такие моменты он, более даже, чем на безумца Дон Кихота, был похож на «мудреца» Санчо — когда тот, в качестве «губернатора острова Баратария», произносил свою высокопарную речь, — а «острова»-то на самом деле и не

было!

В последующие дни труппа давала представления в таких забытых богом местечках, как Сан-Леонардо, Винуэса, Агреда, и даже в одном городе, прославленном Антонио Мачадо, — Федерико в свое время посетил его вместе с профессором Берруэтой и товарищами, — это был Сориа. Именно в Сориа, как в более крупном населенном пункте, клика правых консерваторов организовала им «горячий прием»: банда распоясавшихся крикунов чуть было не взяла приступом сцену и не раздавила Федерико — напуганного и застывшего как статуя в своих темных покрывалах. К счастью, именно этот мрачный персонаж, Тень, помог спасти положение: зачинщики скандала, увидев перед собой фигуру в темных одеяниях и капюшоне, приняли ее за священника, который к тому же кричал им, что нельзя ходить по площадке, отделявшей сцену от зрительских мест, — из-за протянутых там электрических проводов. Смутьяны прислушались к словам «священника» и угомонились. Вмешалась полиция и сопроводила всю труппу в гостиницу.

И всё же, несмотря на всяческие непредвиденные случаи и житейские превратности, труппа продержится до 1936 года и сумеет дать представления не менее чем в шестидесяти селениях и городах. И, как правило, население принимало их на ура. Конечно, крестьяне не слишком хорошо понимали язык интермедий Сервантеса (как-никак это был язык XVI века), но комедию Лопе де Веги — «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») встречали бурным ликованием. Еще бы, ведь речь в ней шла о молчаливом бунте всей деревни против королевского офицера, который совершил насилие над местной девушкой, но, представ перед судом, был оправдан. Кстати, немного позже, в годы гражданской войны, эта классическая комедия с ее бунтарским духом стала одной из самых популярных в театрах Испании — настолько актуальным было ее звучание.

Тем временем травля «большевика» Лорки, организованная шайкой правых, набирала размах. Это была, что называется, ловля блох на лысине; были также извлечены на свет божий и обвинения в гомосексуальности. Под ядовитым пером одного борзого журналиста он превратился даже в «Федерико Гарсиа Лока» (это последнее слово имеет в испанском языке неприличное значение, связанное с данным понятием).

Не приписывали ли злоумышленно Лорке связь с молодым человеком атлетического сложения, с ироничным лицом, к которому он испытывал большую симпатию, — его звали «три Р», то есть Рафаэль Родригес Рапун? Он был студентом-математиком, готовившимся стать инженером, и убежденным социалистом; в

1933 году он вступил в труппу «Ла Баррака» и стал в ней секретарем-бухгалтером. Такие подозрения возникали, несмотря на мужественный и решительный облик Рафаэля, который к тому же был отличным футболистом. Когда Лорка ставил «Дон Жуана» Тирсо де Молины, он дал маленькую роль и Рафаэлю — это была роль Коридона. Коридон — рыбак, влюбленный в Тисбею, тоже рыбачку: это женщина-огонь, но все мужчины получают у нее отказ, и влюбляется она только в прекрасного незнакомца Дон Жуана — после кораблекрушения слуга вытащил его, бесчувственного, на берег. Овладев прекрасной рыбачкой, Дон Жуан покидает ее и, уходя, поджигает рыбачью хижину. В отчаянии она бросается в воду, а Коридон, отвергнутый влюбленный, кричит ей вслед: «Постой! Постой!» («Коридон» — это и название романа французского писателя Андре Жида, который можно считать «манифестом гомосексуализма»: в нем писатель берет под защиту и даже воспевает те «неназываемые нравы», которым сам он был привержен в 1920-е годы. Однако Коридон из испанской классической комедии вряд ли согласился бы с таким использованием его имени…)

Сохранилось только одно письмо Рапуна, от 12 октября 1933 года, в котором он отвечает на открытку, полученную от Федерико из Буэнос-Айреса. В нем Рафаэль упоминает о репетициях «Севильского обманщика» и своей роли в этом спектакле, а затем отпускает ироничное замечание в адрес своего друга Федерико: ведь он тоже «Коридон, но в хорошем смысле этого слова». Впрочем, в этом же письме Рафаэль говорит о самых добрых своих чувствах к другу: «Я всегда помню о тебе. Расставание с человеком, с которым проводил все дни напролет в течение нескольких месяцев, действует на душу слишком сильно, чтобы можно было легко забыть его. Тем более если привязан к человеку так сильно, как я к тебе. Но так как ты всё же вернешься, я утешаюсь мыслью, что хорошее время нашей совместной жизни тоже вернется».

Наверное, таких писем между друзьями было немало, но, к сожалению, они все утеряны — так же как и драгоценные любовные сонеты, из которых осталось только 11 «Сонетов о тайной любви» (они были найдены и опубликованы уже после смерти поэта). Полный их сборник, в котором этих поэм было раза в три больше, пропал 18 августа 1937 года во время битвы у Сантандера, когда погиб Рафаэль Рапун, сражавшийся в рядах республиканцев. И снова странное совпадение! Рапун, друг Федерико, будет убит ровно через год, почти день в день, после казни Федерико.

Но вернемся к труппе «Ла Баррака». На нее уже показывают

пальцем и даже обвиняют в предосудительных нравах — на том лишь основании, что в ней есть пять-шесть девушек, которые якобы «сожительствуют» во время турне с двумя десятками юношей: бедняжки низведены чуть ли не до разряда «проституток». И вообще, что делают эти проказники с такой кучей денег? На что они проматывают честные народные денежки? Другие критики, более аккуратные в высказываниях, задаются вопросом: не наносит ли ущерб эта любительская компания своим коллегам-профессионалам тем, что отбивает у них хлеб? Во всём этом не было ни слова правды, и нет сомнения в том, что клеветнические измышления, которые преследовали труппу вплоть до 1936 года, — это злобная месть франкистов: их раздражало, что простые люди, даже в небольших провинциальных городках, по-настоящему почувствовали вкус к театру, этой «школе жизни», — ведь до сих пор известные театральные коллективы обходили их своим вниманием.

Воздвигая свои подмостки в самых отдаленных уголках Испании, Лорка пробуждал в народе интерес к театральному искусству, и с тех пор многие театральные труппы Мадрида идут по пути, проложенному Лоркой, — совершают турне по провинциям, чтобы донести до их жителей свое искусство, например, изящные комедии Карлоса Арничеса или вполне достойные — братьев Альварес Кинтеро, хотя пьесы этих последних Лорка категорически не одобрял: на его взгляд, они протаскивали на сцену некую сниженную, «простецкую» Андалузию. «Ла Баррака», пробуждая культурное самосознание народа, воздействовал на театральную жизнь Испании как электрический шок — возможно, из этих корней вырос и сегодняшний международный фестиваль театров в Альмагро, в самом центре Кастилии. Семя, брошенное Лоркой, дало всходы: так, после Второй мировой войны в Париже Жан Вилар создал «Национальный народный театр», а еще стал учредителем театрального фестиваля в Авиньоне. Великая заслуга Лорки и в том, что он извлек из пыли забвения драматургов-классиков: Сервантеса, Лопе де Вегу, Кальдерона, Тирсо де Молину — и доказал, что они вовсе не «ископаемые» и должны продолжать жить рядом с громкими именами современности — такими как Антонио Мачадо: его драматическую поэму «Земля Альваргонсалеса» Лорка тоже представил на своей сцене. На самом деле, его театр «Ла Баррака», «современная сцена в чисто народном духе», был великим культурным достижением Второй республики. К сожалению, это достижение было сведено на нет с приходом к власти режима Франко и водворением в Испании долгих «мирных лет» — вместе с «большими кладбищами в

лунном свете». Нет никакого сомнения в том, что при ином повороте событий лорковский театр «Ла Баррака» приобрел бы известность во всей Европе, как утверждал это, к примеру, писатель Жан Прево, — он присутствовал на многих представлениях труппы вместе со своей женой Марсель Оклер и сказал однажды Лорке: «Я нигде в Европе не видел лучшего университетского театра — приезжайте с ним в Париж». Но Париж и вообще Европа стали тогда и еще на долгие десятилетия останутся для испанцев запретной территорией.

АНДАЛУЗСКАЯ ТРИЛОГИЯ: «КРОВАВАЯ СВАДЬБА»

Не бывает любви без ран,
Не бывает любви без слез…

Луи Арагон

Сельские корни Лорки дали о себе знать и в его драматургии, в период самого ее расцвета. Конечно, он всегда, и более чем кто-либо другой, интересовался внутренним миром женщины — женщины обездоленной, как, например, в его «Чудесной башмачнице» или «Донье Росите, девица, или язык цветов». И вот пришло время написать драму об андалузской женщине-крестьянке, согбенной под грузом законов общества, ставших еще более жесткими, чем когда-либо. Лорка сумел создать исчерпывающее художественное полотно о жизни этой социальной категории — ведь он досконально знал ее по временам своего детства и отрочества в Фуэнте-Вакеросе и Аскеросе. Так появился его триптих: «Кровавая свадьба», или трагедия свободы; «Йерма», или драма бездетности; «Дом Бернарды Альбы», в котором все женщины, зажатые в тисках безжалостного ига собственной матери, ведут стесненное, ущербное существование.

Итак, мы с вами — в разгаре того славного лета 1932 года, когда Федерико взял курс на революцию в испанском театре, отправившись на целый месяц со своей труппой по дорогам Испании. В начале августа, прежде чем вернуться в родные места, он дал представление своего театра в студенческой «Резиденции»; в программе были опять-таки сервантесовские интермедии и «Жизнь — это сон» Кальдерона: ему удалось окончательно убедить испанскую артистическую элиту в благотворности обращения к великим классикам. Следует особо отметить, что то представление почтил своим присутствием великий Унанимо, ректор Саламанкского университета: он был в ореоле славы после возвращения с Канар, куда был отправлен в изгнание диктатором Примо де Ривера. И вот Федерико уже в Уэрта-де-Сан-Висенте, у своих; здесь он лихорадочно дописывает наконец драму из сельской жизни, начатую несколькими годами ранее: тогда, в 1928 году, он прочел в прессе об одном трагическом происшествии, которое и побудило его взяться за эту

драматическую поэму.

«Кровавая свадьба» с ее лиризмом может быть отнесена скорее к жанру драматической поэмы, нежели сельской драмы; она будет пользоваться большим успехом и у последующих поколений — ее неоднократно воплотят на сцене, в кино, в танце. Академическая критика, иначе говоря университетская, была более сдержанна в оценках: ее смущало это смешение жанров, и особенно — обращение к «coplas», куплетам, из цыганской мифологии: ей виделся в этом возврат Лорки к «андалузизму» «Цыганского романсеро». Вспомним, что сам Борхес приклеил Лорке этот ярлык — «профессиональный андалузец». Вспомним и критическую «резолюцию» Сальвадора Дали, его высокомерные и язвительные отповеди Лорке по поводу мотивов «южного фольклора» в его произведениях: ведь он так усиленно звал его встать в ряды сюрреалистов!

Лорка любил работать под музыку — не для развлечения, а чтобы напитаться ее силой, ее дыханием, почерпнуть в ней вдохновение для работы. Он писал «Кровавую свадьбу» (по крайней мере некоторые ее сцены, так как пьеса создавалась в течение трех лет), постоянно слушая пластинки с музыкой фламенко, а также кантату Баха (возможно, BWV 140), — можно представить себе, как это действовало на нервы окружающим. Если вспомнить, что эти пластинки на 78 оборотов в минуту имели длительность звучания на патефоне всего три минуты, то Федерико должен был часто вставать из-за стола, чтобы перевернуть пластинку на другую сторону или поставить на вращающийся круг другую. Возможно, этим и объясняется краткость реплик в диалогах этой пьесы или синкопированный ритм куплетов, иногда даже разделенных пополам, — как будто Лорка должен был успеть написать два стиха за то короткое время, пока на пластинке звучала «seguiriya». Возможно, при этом он еще барабанил пальцами по столу, изображая игру на гитаре.

Вторая девушка: — Ты идешь из дому в церковь!

Служанка: — Ветер сеет цветы на песок!

«Кровавая свадьба» носит на себе явный отпечаток Андалузии с ее цыганской мифологией — всё это поэт широко использовал в двух первых своих поэтических книгах. Однако композиция этой драмы в некоторых сценах — где участвуют сразу несколько персонажей, — напоминает ораторию: голоса переплетаются, затем разбегаются, опять накладываются — как в кантате Баха.

Пьеса была начата еще в 1928 году, когда Лорка прочитал в газете о страшном происшествии, андалузской «кровавой свадьбе», в провинции Альмерия, вблизи от Нихара: невеста, вместо того чтобы отправиться в церковь, сбежала со своим

прежним возлюбленным (кстати, ее кузеном) и затем была найдена в лесу, в изорванной одежде, а неподалеку лежало тело ее любовника, убитого ее братом. В действительности орудием убийства был пистолет, но Лорка в пьесе предпочел нож: вообще нож, кинжал, наваха встречаются в его произведениях повсюду. Обстоятельства этого дела, по сообщению «El Heraldo de Madrid», так и остались невыясненными.

На Лорку этот случай произвел сильное впечатление; он помнил о нем и через три года взялся за написание пьесы, которую закончил только в 1933 году. Летом 1932 года, живя в родном доме и непрерывно слушая музыку, он написал бóльшую ее часть.

Премьера пьесы состоялась 8 марта 1933 года в театре «Беатрис» в Мадриде, в зале, заполненном знаменитостями: здесь были Унанимо, нобелевский лауреат Хасинто Бенавенте, поэт и будущий нобелевский лауреат Висенте Алейсандре, Луис Сернуда, Хорхе Гильен… Главную роль — в отсутствие Лолы Мембривес, занятой в других постановках, — играла актриса Хосефина Диас де Артигас. Но и великая аргентинская актриса Мембривес обязательно сыграет эту роль: это произойдет в Буэнос-Айресе 25 октября 1933 года. И, конечно, актриса Маргарита Ксиргу, театральный кумир Лорки, также выступит в этой роли — в Барселоне 22 ноября 1935 года.

Следует немного задержать наше внимание на этой «трагедии в трех актах и семи картинах». Начало спектакля идет в декорациях желтого цвета — цвета зловещей луны. И сразу возникает тема ножа: в первой же сцене, в пятой реплике, сын просит мать принести ему наваху: ему нужно срезать несколько гроздьев винограда. Но мать вздрагивает при этих словах и причитает: «Нож… нож! Будь они прокляты, эти ножи, и тот бандит, кто их придумал!» Таким образом, этот сценический аксессуар сразу заявлен как главный персонаж пьесы; позднее он перейдет и в следующую пьесу — «Йерма». Гнев матери оправдан: при этом слове ей сразу вспоминается трагическая смерть мужа и старшего сына — у нее остался только ее «младшенький». Обратим внимание на отсутствие в пьесе имен собственных: Мать, Жених, Невеста, Соседка, затем появляются Девушки, Служанка — этот прием был использован еще в «Чудесной башмачнице». Имя есть только у одного персонажа, Леонардо: из-за него всё началось и из-за него закончится. Сама фабула очень проста и чрезвычайно распространена: она часто используется и в театре, и в кино. В день свадьбы невеста сбежала со своим возлюбленным, жених бросился за ними в погоню; затем два соперника зарезали друг друга в лесу. Казалось бы, обычная

мелодрама в духе «веризма» — вроде «Сельской чести» Джованни Верга, положенной на музыку композитором Масканьи. Однако в пьесе Лорки эта немудреная фабула вся пронизана и облагорожена поэзией, музыкой и общей атмосферой мифа: это и Луна — она поднимается над лесом и льет свой зловещий свет на кровавую дуэль соперников, и Рок, вторгающийся в действие сразу — вместе со словами матери, посылающей проклятие ножам; ножи здесь — символ вендетты, сгубившей всю ее семью. Духом мифологии проникнута вся пьеса. Кульминация наступает в самом конце, когда под видом старой Нищенки, в свете «жасминовой Луны», появляется сама Смерть — милосердная, набрасывающая покрывало на умирающих и опускающая, таким образом, занавес над этой сельской трагедией.

Третий акт задуман как опера — он полон лиризма и страсти. Совсем как в упомянутой кантате Баха, голоса чередуются, ищут друг друга, откликаются, расходятся — это настоящая фуга. В целом же пьесу можно назвать поэтической ораторией: диалоги перемежаются в ней с пением и лирическими строками, идущими от самих фольклорных истоков, начиная от колыбельных песенок и заканчивая народными цыганскими «куплетами», столь дорогими сердцу Федерико. В этом зрелом произведении Лорки можно выделить четыре «регистра»: музыкальный, пантеистический, мифический и эротический.

Занавес поднимается — и автор сразу вводит нас в самую суть происходящего: Мать говорит о своей ненависти к ножам, вспоминает о смерти мужа и другого сына, высказывает свое неодобрение по поводу предстоящей женитьбы сына на девушке, которая прежде не просто была невестой другого человека, но этот другой — из того клана, который повинен в их горе. Цель этой вводной сцены — разъяснить ситуацию и подготовить нас к развитию событий, поэтому она построена на диалогах в прозе — большего от нее не требуется. Автор полагает, что этой первой сцены вполне достаточно, чтобы напомнить зрителю о событиях, о которых писала вся пресса. Вторая сцена открывается мелодией колыбельной песенки — одной из тех «nanas», которыми была полна память Федерико со времен его детства. Ее часто напевали потом, напевают и сейчас; она же звучит в фильме, поставленном по пьесе Лорки режиссером Карлосом Саурой, с хореографией Антонио Гадеса. Вообще же всю музыку к пьесе написал сам Лорка, обработав народные мелодии; эти партитуры можно найти в полном издании сочинений Лорки, а именно в первом таком испанском издании, вышедшем в издательстве «Агилар» в 1954 году.

По своему жанру «Кровавая свадьба» представляет собой

нечто среднее между «веристской» оперой в духе Масканьи и музыкальной комедией (точнее, трагедией) — такой, какой ее видел Леонард Бернстайн в своей «Вестсайдской истории». Лорка уже писал музыкальные куски к «Мариане Пинеде» и «Чудесной башмачнице», но по-настоящему показал себя композитором именно в «Кровавой свадьбе»: он хотел, чтобы все лирические места в этой трагедии были пропеты. Его первоначальное сотрудничество с Мануэлем де Фальей вдохновило его и побудило к самостоятельной работе. Нет никакого сомнения в том, что если бы Лорка остался жив, он стал бы оригинальным драматургом-композитором и подарил бы нам несколько опер или «zarzuelas», которые пользовались бы таким же успехом.

Федерико никогда не забывал, что он — человек от земли. В его пьесе постоянно упоминаются реалии крестьянской жизни: если Невеста не вышла замуж за своего первого возлюбленного, то только потому, что у него была всего лишь пара быков, а у второго, у Жениха, были богатые угодья виноградников и олив. Лорка знал то, о чем писал: он много раз слышал, как его отец вел учет своим владениям в гренадской Веге и рассуждал о своих финансовых делах, что и помогло ему сколотить состояние, которым поэт потом широко пользовался.

Эта близость к земле сказалась и в «цветочном оформлении» его пьесы. Вообще, все пьесы Лорки полны растений и цветов. В «Росите» воспевается роза-однодневка — *Rosa mutabile,* но есть там и «ученые» цветы, такие как *Datura stramonium.* В «Йерме», с ее пустынным пейзажем и пустыней в душе, растет только «jaramago» — ладанник, пробивающийся между камнями: его фиолетовые и белые цветы живут только один день, а обиталище его — пустыри и засушливые земли. Но вся «Кровавая свадьба» цветет апельсиновым цветом — этим «azahar» (красивое словечко с арабским привкусом), из которого плетут свадебные венки; есть здесь и далия в своем роскошном цветении; гвоздика, всегда бывшая у Лорки символом мужественности; тростник, таящий в себе неизъяснимое очарование и шелестящий языком любви; гиацинты, камелии, самые разнообразные белые цветы, порожденные землей Андалузии. Эта цветочная роскошь наполняет ароматом все андалузские поэмы Лорки, в особенности — «Цыганское романсеро».

Некоторые критики, особенно университетские, не сумели увидеть в «Кровавой свадьбе» чего-то большего, чем обычная сельская мелодрама. И напрасно, конечно, так как последовательность драматических событий периодически прерывается здесь музыкой: она поднимает страстные диалоги на высоту мифа. Да и вся пьеса тяготеет к мифу. Одно из

свидетельств тому, как уже говорилось, — это отсутствие имен у персонажей. Единственный реальный персонаж здесь — Леонардо, газетный хроникер. Здесь чувствуется непосредственное влияние на Лорку мистерий Кальдерона, так хорошо ему знакомых. Более того, поэт вводит еще двух персонажей, которые представляют собой аллегории в чистом виде: Нищенку, олицетворение Смерти, и Луну, с ее зловещим влиянием на жизнь людей.

В третьем акте действие ускоряется и трагедия приближается к кровавому, смертельному концу; появляется Нищенка-Смерть и раздвигает свои черные покрывала. Происходит это в самом центре сцены: сама судьба возвещает, что жребий брошен и два соперника обречены уничтожить один другого и исчезнуть с лица земли. И пусть Луна теперь вовсю льет свой мертвенный желтый свет — недаром так старалась она еще в самой первой сцене, полной дурных предчувствий. Смерть и Луна — сообщницы (вспоминается другая подобная пара — Тень и Грех в мистерии Кальдерона «Жизнь — это сон»); они подстегивают судьбу, не дают ей уклониться с намеченного пути. Луна восклицает: «Я буду освещать им путь!» — а Нищенка-Смерть подсказывает: «Свети прямо на куртку, высвечивай пуговицы — и тогда нож наверняка найдет свой путь!» Луна, которая обозревает своим желтым глазом предстоящее место действия, предупреждает Смерть о неизбежном сближении двух соперников, — и та скрепляет своей печатью их гибель:

> Давай, свети сильней! Ты слышишь?
> Тогда они не смогут разминуться!

Рок диктует свои законы, он неумолим. Пьеса Лорки целиком и полностью принадлежит театру мистическому и символическому, позаимствованному им у Метерлинка: Лорка не мог не помнить его пьесу «Пришелец», обошедшую всю Испанию. «Пришелец» — не что иное, как сама Смерть.

И всё же главное в этой пьесе — человеческие страсти; этим духом пронизано было «Цыганское романсеро», им проникнута и близкая ему «Кровавая свадьба». Подлинный «нерв» всей пьесы — вовсе не месть, не смертельная дуэль двух соперников; и это не честь и чистота, в которых клянется Невеста в последнем акте (и имеет на это право — большее, чем Бернарда Альба, которая твердила о девственности своей дочери вопреки очевидной правде). Настоящая, глубинная тема пьесы — любовная страсть, непобедимо властная, как в греческой трагедии, где она ниспослана самими богами. Эта страсть — родом из того же огня,

который пожирал Федру. Что можно сделать, когда ты весь охвачен желанием? Остается только сказать, как сказал об этом Леонардо и затем повторила Невеста: «Это не моя вина!» Ими владеет Эрос, они не властны над собой — как Паскаль Дуарте, «убийца поневоле» в знаменитом романе Камило Хосе Селы «Семья Паскаля Дуарте», или немного позднее — «Посторонний» Альбера Камю. «Виноват» огонь в крови — южный, средиземноморский, этот опасный дар олимпийских богов, которые, как сказал Камю, «говорят лучами солнца». Этим огнем охвачены Невеста и ее возлюбленный, ставшие одним пылающим факелом. Невеста восклицает:

Смотрю на тебя — красота твоя жжет!

Возлюбленный ей отвечает:

Огонь от огня загорается —
Малое пламя два колоса сгложет.

Всё остальное — следствие этих бурных страстей, их владычества над душой человека; Лорка дает нам яркий и сильный образ тесных любовных объятий:

Лучами луны, как гвоздями,
Бедра мои прибиты к твоим.

Любовь и страдание. Страсть во всех смыслах этого слова. Здесь живет то же вдохновение, что и в «Цыганском романсеро», в той безумной любовной скачке из «Неверной жены»:

И несла меня та кобылка,
Ни удил, ни поводьев не зная.

Этот пир любящих тел мог быть прекрасно передан средствами драматического жеста и хореографии. Лорка наделил свою пьесу духом подлинной страсти, а кинематографисты и хореографы, со своей стороны, воздали ей должное.

И вновь парадокс: эта страсть, вихрем взметнувшаяся под желтым светом Луны, предначертанная Роком, — не найдет утоления. Лорка одержим этим наваждением — «невозможной любовью». Можно сказать, что это единственная, сущностная тема всего его творчества, «фундамент», на котором построены все его

поэмы, песни, комедии и драмы. Характеры его персонажей всегда имеют аллегорический подтекст: так, Леонардо, единственный, кому дано имя, — безликое существо, в полном подчинении у своей матери, которая лишила его собственной воли. Его антипод — возлюбленный Невесты, умчавший ее в бешеной скачке — на гордом скакуне: этот образ в пьесе, как и вообще в поэзии, всегда был символом торжествующего секса. Эти два мужчины — полная противоположность один другому, и Невеста, рабыня любви, не может не сделать свой выбор — она так и объясняет Матери: «Я была опалена огнем, изъязвлена внутри и снаружи, и ваш сын был для меня как малая толика воды, от которой я ждала покоя на своем кусочке земли, детей, здоровья. Но тот, другой, был для меня бурным темным ручьем, несущим сломанные ветки; он чаровал меня своим напевом и шорохом тростника. Я резвилась с вашим сыном, как с ребенком, искупавшимся в прохладной водичке, а тот, другой, посылал ко мне сотни птиц, к пению которых я прислушивалась, останавливаясь на бегу; он покрывал благодатным инеем мои раны — раны бедной увядшей девушки, обгоревшей в огне».

Да, это была страсть, увлекающая за собой всё, как «бурный ручей», и сметающая всё на своем пути — в том числе и свободу выбора. Этот урок поэт извлек из собственной жизни: надо внимать зову своего желания. Так и сделала Невеста; так всю жизнь старался делать и сам Федерико — иначе рискуешь прожить чужую жизнь. В пьесе, правда, препятствием для той, настоящей любви была материальная причина: возлюбленный был слишком беден; и всё же здесь доминирует та же идея «невозможной любви», трепещущая, ошеломляющая. Федерико носил ее в себе всю жизнь, а немного позднее об этом же скажет и Луи Арагон: «Ничто не бывает доступным человеку… когда он воображает, что ухватил свое счастье, — он лишь разбивает его вдребезги… Нет любви без боли, любовь всегда умерщвляет, любовь не бывает счастливой». Лорка вообще был близок Арагону: французский поэт позднее докажет это своей поэмой «Без ума от Эльзы», написанной в восточном духе, в жанре «zadjel», — в точности как Федерико, в последних пульсациях своей поэтической жилы ощутивший потребность в восточных поэтических формах, таких как «diwan» и «kassida», и создавший свою поэму «Диван Тамарита».

АНТРАКТ МЕЖДУ УСПЕХАМИ

Автор: Мой вздох, движение руки превращают тебя в бесформенную массу, чтобы затем вновь придать уже свою форму этой таинственной материи.

Педро Кальдерон де ла Барка

Лорка очень серьезно отнесся к своей новой роли — директора труппы. Он, конечно, знал, что во времена Золотого века классики Автор был не только автором, но и постановщиком. Так будет со всеми пьесами Федерико, сыгранными при его жизни: он сам играл ведущую роль в их постановке. Он давал указания, как нужно произносить реплики, он показывал все движения актерам. Ему, ощутившему в себе драматурга еще в детстве, в своем кукольном театре, живые актеры тоже казались марионетками, которые нужно крепко держать в руках и вовремя тянуть за нужные ниточки. Кстати, тот маленький кукольный театр, за который он тогда заплатил денежками из своей копилки, любимая игрушка его детства, по-прежнему был при нем, в его багаже директора труппы «Ла Баррака». Его актерам нелегко было согласиться с тем, что Автор постоянно что-то «лепит» из них и руководит всеми их движениями, — и это в Испании-то, где на театральном небосклоне уже сложилась целая система «звезд»: к примеру, Рафаэль и Антонио Кальво или Мария Тюбо почитались полубогами — впрочем, как это было и в Европе, где на высочайший пьедестал были вознесены театральные «дивы» — Сара Бернар и Элеонора Дузе. Однако в лорковской труппе актеров-любителей, добровольцев и бродяг, преклонение перед поэтом было столь велико, что ему прощались все его прихоти.

Рос, конечно, и театральный профессионализм Лорки. Благодаря ему Лорка получил весьма заманчивое предложение, о котором он написал в письме одному молодому гренадцу Эдуардо Родригесу Вальдивиесо (тот одно время относился к числу его друзей): «Я много работал, и сейчас берусь за работу с новой силой, так как мне предлагают ни много ни мало как должность художественного руководителя Национального лирического театра, но я боюсь, что не смогу ее принять». Этот театр был создан как раз в том 1932 году по инициативе правительства республики, с той же целью и в том же духе, что и

уже созданная Педагогическая миссия, — культурного развития страны. Руководство культурным центром было доверено режиссеру и драматургу Киприано Ривасу Черифу, который доводился родственником премьер-министру Испанской республики Мануэлю Асанья, чем, возможно, и объяснялось получение им этой ответственной должности. Когда Киприано подал в отставку, предполагалось, что Лорка, бывший его другом, заменит его на этом посту. Правая пресса уже заранее обеспокоилась по этому поводу — и напрасно. До сих пор так и осталось неизвестным, предназначался ли этот пост для Лорки и был ли отказ с его стороны. Известно только, что у поэта хватало забот с его театром «Ла Баррака» и что 21 августа того же 1932 года он отправился с ним в турне по стране.

Турне проходило в основном на севере страны: в Галиции, Коронье, Виго, Понтеведре и Сантьяго-де-Компостела, затем в нескольких городках, затем в Астурии — Овьедо, Канга-де-Онис — и наконец, перед возвращением, в начале октября — в направлении Гренады, чтобы отметить там четырехсотлетие основания университета. В Гренаде Лорка с товарищами дал там представление кальдероновской пьесы «Жизнь — это сон», которая всегда была «коньком» его труппы, — оно проходило в чудесном патио «Corral del Carbon» при театре Изабеллы Католической. Это было особое место для Федерико — и он не преминул сказать публике в своей вступительной речи (это стало у него правилом с первых дней существования его театра), что именно здесь он испытал свои первые театральные волнения. На следующий день труппа представила еще один свой «гвоздь программы» — интермедии Сервантеса, на сей раз во дворе Санто-Доминго, бывшей артиллерийской казармы, и перед более простой публикой: в первый ряд он с почетом усадил старую служанку своей семьи — ту самую, которую любил больше всех; это ее резкие и сочные высказывания нередко звучат в его пьесах «Йерма», «Донья Росита», «Дом Бернарды Альбы».

По возвращении в Мадрид труппа дала 19 октября представление «Жизнь — это сон» на сцене «Teatro Espanol», который тогда хранил — и сохранит еще надолго — верность классическим традициям. Это был момент славы и официального признания, так как на спектакле присутствовали самые высокопоставленные лица: президент республики Нисето Алькала-Самора, премьер-министр Мануэль Асанья, председатель кортесов (парламента) Хулиан Бестейро и многие министры, среди которых был, конечно, давний друг и покровитель Лорки — Фернандо де лос Риос. Естественно, представление прошло на подъеме, и руководителю труппы была устроена овация,

отмеченная прессой. Однако не всей прессой: только потому, что на спектакле присутствовали первые лица республики и возносились хвалы Лорке со стороны демократических кругов, — правые увидели в классическом спектакле подтверждение того, что «всё это затеяно марксистами», «евреями», «коммунистами», и пригрозили всей Испании пришествием «красных» и скорой революцией. Это была подготовка почвы для готовящегося государственного переворота: его первые ласточки дали о себе знать волнениями в Севилье, организованными генералом Сан-Хурхо, коллегой и сообщником генерала Франко, который затаился до поры, выжидая благоприятного момента, чтобы начать действовать.

Затрагивало ли всё это непосредственно Лорку? Не слишком и не всерьез. Конечно, он ставил свою подпись под различными манифестами и симпатизировал некоторым антифашистским объединениям вроде «Ассоциации друзей Советского Союза», но он не собирался рисковать собой, выступая на митингах, и тем более — вступать в какие-либо партии, как это сделал его коллега Рафаэль Альберти, который почти сразу стал членом коммунистической партии. Журналисту, который расспрашивал Лорку о его политических убеждениях и упомянул о вступлении Альберти в коммунистическую партию, поэт ответил, что художник должен оставаться вне партий и быть «анархистом». Он и не подозревал, что анархизм в Испании тоже вскоре станет партией, как и все прочие, и пропитается догматизмом и сектантским духом. Лорка сказал тогда, что поэт — лишь тот, кто «слышит голоса». Это три голоса: первый — голос смерти, второй — любви и третий — искусства. По сути дела, так он дал определение собственному театру.

Федерико всегда был очень далек от политических баталий, а сейчас он весь без остатка был поглощен своей театральной деятельностью. А также своей личной жизнью, хотя о ней трудно судить, поскольку Федерико всегда был очень сдержан на этот счет. Молодой каталонский поэт Жозеп Фойкс (он вскоре станет одним из ведущих сюрреалистических поэтов Каталонии) присутствовал на одной из лекций Лорки в Барселоне, в отеле «Риц», где Федерико вспоминал о своем пребывании в Нью-Йорке и читал отдельные страницы из своего «Поэта в Нью-Йорке», — но всё, что он запомнил, — это что Федерико был там в компании некоего неизвестного ему молодого человека в красных ботинках. Учитывая уровень подобных рассуждений, можно не удивляться тому, что в послевоенном Париже какой-нибудь Аррабаль шокировал благопристойных испанцев лишь тем, что ходил в экстравагантной одежде кричащего красного или пурпурного

цвета.

Итак, всё время Федерико было отдано театру «Ла Баррака», сочинительству и лекциям, которые ему всё более нравилось читать. По сути дела, его театр и его лекции — это почти одно и то же. Каждую беседу Федерико оформлял как мизансцену и сдабривал актерской игрой. Более того, он использовал в них даже музыку: с удовольствием садился за пианино и исполнял то или иное место из колыбельной песни, о которой он только что говорил в своей лекции. В Понтеведре и в Луго он прочел содержательную лекцию о Мари Бланшар, недавно умершей парижской художнице; в мадридском «Атенео» 1 июня 1932 года был организован вечер ее памяти, на котором Федерико прочел посвященные ей строки с явно выраженными в них феминистскими настроениями; эти же мысли получили дальнейшее развитие в лекции, данной им в Галиции. Нет, утверждал он, далеко не все женщины «склочницы или дуры», как говорится иногда в Гренаде. Они способны к творчеству так же, как мужчины. Творец и творчество не имеют пола.

В Барселоне Лорка делал упор на своего «Поэта в Нью-Йорке», в Вальядолиде он читал свою «Оду Уолту Уитмену». Федерико настолько любил сцену, что ни на минуту не задумался, когда нужно было помочь выступить коллеге Рафаэлю Альберти: 6 мая 1933 года тот читал в «Театро Эспаньоль» в Мадриде свою лекцию «Народная поэзия в испанской лирике» (через 50 лет он прочтет почти ту же самую лекцию во время своего последнего турне, когда они вместе с актрисой Нурией Эсперт с потрясающим мастерством и блеском произнесут самые прекрасные стихи испанской словесности, и их турне выйдет за пределы Испании и пройдет по всей Франции — вплоть до такого маленького университетского городка, как Ренн). Альберти, поэт из Кадикса, попросил певицу Энкарнасьон Лопес, Архентиниту, сопровождать его лекцию пением, и Федерико с радостью берется аккомпанировать ей на пианино. Можно удивиться тому, что он нисколько не смущался, охотно выступая во второстепенной роли аккомпаниатора при молодом поэте и известной певице, если не принимать во внимание его натуру — щедрую и великую в скромности и бескорыстии. В противоположность тому, что о нем иногда говорили, он никогда не тянул одеяло на себя и не стремился сфокусировать огни рампы на себе единственном.

Таким же бескорыстием был отмечен пробудившийся в Федерико интерес к галицийскому языку и поэзии. В 1931 году он познакомился в Мадриде с молодым интеллектуалом Эрнесто Гуэрра де Калем — горячим защитником галицийского языка и культуры. Имперская Испания всегда стремилась задушить

региональные культуры, особенно каталонскую, но результат зачастую бывал обратный: так, с установлением франкизма в стране регионализм (впрочем, это слишком бледное слово — для обозначения тех мощных движений по возрождению национального самосознания в областях Испании) стал набирать силу и процветал вплоть до смерти диктатора в 1975 году.

Осенью 1932 года Федерико вновь встретился с Эрнесто во время своего турне по Галиции, а именно — в Сантьяго-де-Компостела; этот артистический город всегда подогревал его поэтический энтузиазм. Здесь необходимо отметить, с каким потрясающим мастерством и воодушевлением такие *андалузцы,* как Лорка и Пикассо, «рассказывали» и «рисовали» Галицию. Вот и результатом этой дружеской встречи с Эрнесто стали «Шесть галицийских поэм» Лорки, написанных на благородном наречии Росалии де Кастро — и в честь этой знаменательной фигуры в галицийской поэзии; очевидно, однако, что Федерико не мог при этом обойтись без энергичной помощи своего молодого друга. Дело в том, что галицийское наречие представляет известную трудность для рядового испанца — это желчный язык знаменитого Борхеса, с которым Федерико еще предстоит познакомиться. Вот как воспел Лорка на галицийском наречии дождь над Сантьяго-де-Компостела:

Дождь идет в Сантьяго,
сладкой моей любовью.
В небе дрожит и блистает
белой камелией день.

Впрочем, и здесь мы слышим отголоски его андалузской поэзии: так, в его «Поэмах канте хондо», в поэме «Гитара», он говорит, что она «плачет по дальним краям» — как те пески Юга с их «белыми камелиями». Но, конечно, Галиция чарует Федерико прежде всего нежностью своей природы: зеленью, плодородием и изобилием, своей щедрой жирной землей — тем, чего не хватает его родной Андалузии. Природа этой земли и ее поэзия созвучны.

Бескорыстие Федерико тем более очевидно, что в это время он, впервые за всю жизнь, зарабатывает достаточно, чтобы обеспечить все свои потребности, не прибегая к щедрой помощи отца. Конечно, его «Ла Баррака» — предприятие полностью благотворительное, но зато лекции, которые он читает во множестве по всей Испании, неплохо наполняют ему карманы. Этот урок, кстати, он вынес еще из своего пребывания в Америке: он помнил, как кубинцы, охваченные энтузиазмом, щедро наделяли его деньгами — тогда он написал родителям, что

наконец его карманы полны и он более не будет просить у них на свое содержание. С другой стороны, не столько лекции, сколько театр сделал наконец из Лорки профессионального и хорошо оплачиваемого писателя. Так будет все те четыре года — увы, всего лишь! — которые ему остается жить.

Первым своим настоящим успехом драматург был обязан «Кровавой свадьбе», премьера которой состоялась в Мадриде, в театре «Беатрис», 8 марта 1932 года. В течение месяца, до 8 апреля 1932 года, пьеса была сыграна 38 раз, и представления были прекращены только потому, что первая актриса, Хосефина Диас де Артигас, завершила свои выступления в этом сезоне. Но жизнь пьесы на этом не закончилась. Великая Лола Мембривес увезла ее в своем багаже в Аргентину: она покинула берега Испании 5 мая этого же года. Так слава Лорки шагнула через океан.

НАКОНЕЦ — АРГЕНТИНА

Я — бразилец: у меня есть золото, и я прибыл из Рио-де-Жанейро.

Анри Мейлхак и Людовик Галеви

Двадцать второго сентября 1932 года Федерико распрощался со своим семейством в Гренаде — перед вторым и последним путешествием в своей жизни: он посетит Аргентину и Уругвай, где почувствует себя наконец на вершине славы. Его успех пришел туда раньше его самого: Лола Мембривес с триумфом выступала в его пьесе на сцене театра «Maipu» в Буэнос-Айресе; «Кровавая свадьба» собирала полные залы 20 представлений подряд — до конца столичного театрального сезона 7 августа 1932 года; затем она отправилась покорять провинцию. Повсюду публика громкими возгласами требовала автора. Лорка становится по-настоящему богатым; кто-то даже подсчитал (такие всегда находятся), что он заработал столько, сколько рабочий зарабатывает за год, причем квалифицированный рабочий.

И всё же, уверенный в своей значимости и известности, Лорка и не думает отказываться от своего предприятия, которому отдал уже целый год жизни, — от театра «Ла Баррака». И даже не собирается передавать свои полномочия в нем кому-либо другому. 10 августа он еще преспокойно отправляется в четырехнедельное турне по северу Испании: Кантабрия, Наварра, Арагон и Старая Кастилия (Логроньо, Леон и Бургос). Только по окончании всего турне он отправился из Гренады в Мадрид, где вся его труппа пришла попрощаться с ним. 28 сентября он направился в Барселону и там поднялся на борт «Конте Гранде» — роскошного пакетбота, который привел его в настоящий восторг. 2 октября корабль бросил якорь у Канарских островов, и Федерико отправил письмо родителям, в котором описал свою каюту — «с ванной и всяким прочим комфортом». Конечно, он не преминул переодеться моряком при пересечении экватора — по старинному обычаю всех пассажиров, пересекающих эту воображаемую «рубежную» линию.

На этот раз он счастлив оттого, что попадет сразу «в нашу Америку, испанскую Америку» — так пишет он своим. Во время стоянки в Рио-де-Жанейро посол Мексики в Бразилии, писатель Альфонсо Рейес, пришел поприветствовать Лорку и передал ему

несколько экземпляров «Оды Уолту Уитмену», изданной при его содействии в Мексике: в этой стране было больше литературной свободы и потому больше возможностей издать эти смелые стансы, чем в Испании. Впрочем, путешествие уже начинает казаться Лорке бесконечным: пакетбот делает остановку в Сантосе, что на бразильском побережье, затем — в Монтевидео. В уругвайской столице к тому времени уже прошли с триумфом представления «Кровавой свадьбы» с Лолой Мембривес — на причале его встречала целая толпа поклонников, и среди них — посол Испании в Уругвае Энрике Диэс Канедо, старый друг Лорки, который всегда горячо отзывался о нем в своих литературных статьях. Теперь оставалось только пересечь Рио де ла Плата, чтобы попасть в Буэнос-Айрес, — так друзья и сделали.

Лорка признался этому известному испанскому критику, что, хотя его сельская драма «Кровавая свадьба» имеет такой успех, его устремления идут гораздо дальше. Он настойчиво говорил ему о своем «невозможном театре» — двух его главных пьесах: «Публика» и «Когда пройдет пять лет». Вот такие пьесы хотел бы он ставить! Кстати, такой театр уже существует: речь идет о проекте его старого приятеля Киприано Риваса Черифа, который помогал ему на первых порах как драматургу, — дать пьесу «Публика» в экспериментальном театре-студии в Мадриде с подзаголовком «трагическая поэма для освистывания». Это собственное определение Лорки, и он повторит его в интервью газете «Ла Насион де Буэнос-Айрес» 14 октября 1933 года. Приблизительно в это же время, 21 ноября 1933 года, испанская пресса, а именно «Эль Херальдо де Мадрид», сообщила о создании в Мадриде такой площадки для экспериментального искусства. Таким образом, Диэс Канедо не ошибался, когда уже несколько лет подряд пророчил Лорке мировую славу драматурга. Об этом же говорила теперь и «портовая» пресса (ведь Буэнос-Айрес, в переводе «свежий воздух», — это порт): она писала о Лорке как о самом новаторском испаноязычном драматурге по обе стороны Атлантики. Не было ни одной газеты, ни одного еженедельника в городе, который не сообщил бы о прибытии Лорки в Аргентину. И в толпе почитателей, пришедших приветствовать его, Федерико с изумлением увидел людей из родного Фуэнте-Вакероса, которые эмигрировали сюда, за океан, несколько лет назад: Матильду де Кобос, Франсиско Кока и Марию Молино, — он даже расплакался от волнения в их объятиях.

Лорка остановился в отеле «Кастелар» на авеню, которая получила прозвание «Авеню испанцев» (хотя настоящее ее название было «Avenida de Mayo») — из-за большого количества

проживавших здесь испанцев, эмигрировавших за океан за последнее десятилетие (около трехсот тысяч); в большинстве своем это были выходцы из Галиции. Некоторые из галицийцев знали, что Лорка недавно написал несколько поэм на их языке, и это десятикратно усилило их энтузиазм при встрече поэта. Галицийская газета в Аргентине, «Le Correo de Galicia», поместила на первой странице одну из этих поэм — «Madrigal a cibda de Santiago». Преимуществом «Авеню испанцев» было и то, что неподалеку находился театр «Авенида», где 25 октября было дано представление «Кровавой свадьбы» с Лолой Мембривес. Лорка уже и не знал, с чем можно было сравнить такой прием, — и наконец нашел подходящее слово: меня принимают, говорил он, как тореро. И верно: «la faena», работа с плащом, у Федерико — на уровне великих мастеров арены. Но кому он говорит об этом своем сравнении? Своему отцу, известному «aficionado», и, несомненно, с определенным прицелом: ведь отец не раз упрекал его за то, что он, в зрелом возрасте, еще не может сам зарабатывать на свои нужды, — так что теперь он должен будет относиться к сыну с уважением. Так Федерико «берет реванш» и освобождается от давивших на него комплексов. В этом же письме, обращаясь отдельно к матери, вечно погруженной в заботы, в том числе и финансовые, он добавляет, что будет зарабатывать «достаточно денег, чтобы обеспечить себя в Мадриде всем, что нужно».

Испанскому поэту представили одну из самых видных и многообещающих фигур «испанской» Америки — чилийского поэта Пабло Неруду — у него тоже будет улица его имени в Фуэнте-Вакеросе, рядом с улицей Федерико Гарсиа Лорки. Горячий энтузиазм и притягательная сила натуры Пабло Неруды хорошо известны всем, поэтому не стоит удивляться пафосу, с которым он приветствовал Лорку, видя в нем «высочайшую вершину, которой когда-либо достигал поэт нашей расы». В общем, здесь происходит настоящий «обмен славой»: Лорке был представлен также и Карлос Гардель — гений танго, почитавшийся полубогом.

Оглушительный успех обрушился на Федерико после представления «Кровавой свадьбы» 25 октября. Театр был взят штурмом; по окончании спектакля публика встала в едином порыве, чтобы приветствовать это театральное чудо и его автора. Овация стоя длилась не менее пяти минут. Эмоции публики перехлестывали через край, и это был не просто восторг записных театралов: с первой же реплики пьесы, когда Мать, надломленным голосом Лолы Мембривес, говорит о столкновении «соперничающих сторон» и предсказывает

приближение «кровавого часа», все зрители вдруг понимают (и первый из них — Федерико, который, возможно, и сам-то четко не осознавал этого, когда писал вступительную сцену), что речь идет о самой Испании: ведь в ней только что была сформирована «соперничающая сторона» — «Фаланга», и правые «националисты» откровенно готовились к кровавому захвату власти.

Всего состоялось 100 представлений пьесы. Лорка, которому полагалось десять процентов от сборов, получил столько денег, сколько он никогда в жизни не видывал. Неслыханное дело: он там же, на месте, даже открыл счет в банке. Его комната была завалена подарками, которые он накупил для матери. Наконец пришла слава, и она опьяняет — его, который всегда в глубине души был неуверен в себе, но он сумеет использовать и славу на пользу делу — своему театру, главным образом будущему театру, — отложив про запас эти щедрые «взносы» публики.

Приехав в Аргентину на несколько недель, Лорка пробыл в ней полгода. Жаль только, что Рождество наступившего 1933 года он провел не в кругу семьи!..

Есть французская поговорка: «Париж сто́ит мессы». Перефразировав ее, можно было сказать, что «Борхес стоил путешествия». Лорка встретился наконец и с Борхесом, в узком кругу избранных, возглавляемом Викторией Окампо, гранд-дамой аргентинской словесности (любовницей Дрие Ла Рошеля, которому и приписывали это «словцо» насчет Борхеса). Впрочем, «встретился» — это громко сказано, так как Борхес, почти ровесник Лорки (он был на год моложе его), находился еще только на подступах к своей славе, но уже демонстрировал немалое самодовольство и высокомерную отчужденность: в его отношениях с людьми не было ни намека на теплоту, ни капли симпатии. Знакомство состоялось в салоне у Виктории, и Федерико, с его склонностью к игре, а в данном случае — даже к провокации, так как знал, что все оценивающе смотрят на него, вспомнил в разговоре с Хорхе Луисом свое пребывание в Соединенных Штатах и загадал Борхесу загадку: «Кто главный герой Америки — в радости и в беде?» И поскольку собеседник не знал, что ответить, он, как фокусник из рукава, извлек из себя великолепную, «голливудскую» улыбку: «Так это же Микки Маус!» Борхес был озадачен этим человеком, которого он не понимал: он был так непохож на него самого своей общительностью и краснобайством, не говоря уж о том, что оказался совершенно нечувствителен к его юмору. Дома он запишет в дневнике свои впечатления, которыми позднее поделится со своими собеседниками: «Лорка? Он показался мне человеком, который

разыгрывал спектакль перед самим собой. Он играл роль. Я имею в виду, что он профессиональный андалузец». Итак, слово вылетело — и оно не воробей, его не поймаешь. В памяти потомков от встречи Борхеса и Лорки останется только эта наклейка, которая займет почетное место в списке знаменитых высказываний аргентинского Тиресия[18].

Впрочем, это нисколько не умалило восхищения аргентинцев Лоркой. Лола Мембривес, на волне феноменального успеха «Кровавой свадьбы», приступает к постановке «Чудесной башмачницы». 21 ноября было дано сотое представление «Кровавой свадьбы», на котором присутствовал «весь Буэнос-Айрес», интеллектуальный, артистический и политический: сам глава государства сидел в президентской ложе. Когда закрылся занавес, Лорка был вызван на сцену и прочел несколько поэм из своего «Цыганского романсеро» — будто нарочно, чтобы утереть нос Борхесу с его острым словцом насчет «профессионального андалузца». Затем он еще «поддал жару» — прочел свои знаменитые ярко характерные романсы «Antonito el Camborio» и «Неверную жену», от чего публика окончательно пришла в неистовство.

В это время в Мадриде театр Лорки «Ла Баррака» уже прочувствовал на себе результат победы правых на выборах: государственная дотация ему была прекращена, и коллега Лорки, Мануэль Угарте, руководивший театром в его отсутствие, просил его как можно быстрее вернуться в испанскую столицу. Но как устоять против чар Аргентины и этого сногсшибательного успеха, который и правда вскружил ему голову? Как это было и в Гаване, Лорка решает продлить свое пребывание здесь, и 1 декабря переживает еще один триумф: на сцене театра «Авенида» состоялась премьера его «Чудесной башмачницы». Успех был таков, что Федерико, хотя и далекий от всяких финансовых расчетов, был вынужден признаться испанскому послу, что не сможет вывезти из Аргентины «все эти песо». Ко времени его отъезда дело, однако, уладится — с помощью дипломатического чемодана. Наш «лунный Пьеро» умел, когда надо, стать ногами на твердую землю и управиться со своим добром — больше, конечно, из любви к матери и желания приобрести вес в глазах отца. В общем, Федерико мог смело возвращаться из Америки, напевая знаменитый куплет из Оффенбаха: «Я бразилец: у меня есть золото, и я прибыл из Рио-де-Жанейро…»

На фоне непрерывно растущего успеха в Аргентине была осуществлена постановка и «Марианы Пинеды», его первой пьесы. Но публика встретила ее с меньшим энтузиазмом, так как она не лишена вкуса и отлично почувствовала разницу между этой

возвышенно-патриотической драмой о женщине, которая была написана дебютантом в драматургии, и его зрелыми произведениями, достойно вознесшими на пьедестал Женщину — лорковскую Женщину. Спектакль был снят с афиши, и Лорка, в очередной раз продлив свое пребывание в Аргентине, энергично взялся за написание третьего акта «Йермы», по настоянию Лолы Мембривес: она жаждала опередить знаменитую каталонку Маргариту Ксиргу, которой Лорка уже обещал эту пьесу. А пока он решил уехать с Лолой, изможденной и нуждающейся в поправке здоровья, на противоположный берег, в уругвайский Монтевидео, — и там его тоже встречала восторженная публика. Поскольку пьеса еще не была дописана, Федерико провел в уругвайской столице несколько поэтических вечеров и лекций.

Во время банкета в его честь один журналист задал ему каверзный вопрос: почему он, в свои 35 лет, еще не женат? Вопрос не застал нашего поэта врасплох — у него были заготовлены ответы на все случаи жизни, и на этот раз ответ прозвучал достаточно оригинально: «Мои братья и сестры поженились и вышли замуж, но я должен быть со своей мамой». Каждый мог истолковать этот ответ по-своему, но действительно в литературе полно примеров таких сыновей — преданно остающихся с матерью. Он и раньше не раз говорил, что донья Висента — единственная женщина в его жизни, единственная, кого он любил…

И всё же Федерико — это мужчина, который живет для женщин. Он — поэт, который служит женщинам, слушает их, внимает их жалобам и бедам. Он — драматург, который наделил даром речи испанскую женщину — так, как этого не делал никто до него. Поскольку наспех окончить «Йерму» не получалось, Лорка переработал комедию классика Лопе де Веги — «Дама-дурочка». Что она собой представляла в его варианте? У Лорки накопился богатый опыт работы с театром «Ла Баррака», театром бродячих комедиантов, который предполагает ответное сотворчество со стороны публики, народа, и потому он адаптирует Лопе де Вегу, устраняя из его пьесы всё, что может «не пойти» — например, слишком «заумные» тирады. Ритм действия — вот что главное в его театре. Все его актеры отмечали, что у Лорки действие выстроено с математической точностью: каждый жест, каждый шаг по сцене «закодирован», в результате всё вместе оказывается «оркестрованным» ритмичным действом — наподобие балета. Использовал Лорка и приемы античного театра: с детства пристрастившись к театру марионеток, он ставит пьесу Лопе так, как если бы Автор привязал ниточки к своим персонажам и заставлял их двигаться на манер античных

масок или механизмов. Так же действовал Лорка и на сцене уругвайского театра, и его «перелицованная» «Дама-дурочка» имела успех, сравнимый с двумя предыдущими его пьесами.

Этот очередной успех был настолько велик, что, по настоятельным просьбам публики, Федерико возобновил свою старую пьесу — эротическую кукольную комедию «Балаганчик дона Кристобаля»; он отдает ее Лоле Мембривес, и эта пьеса становится ее триумфом. Приходится признать, впрочем, что реплики, отпускаемые в ней, были слишком «солеными»: постоянно упоминаются «сиськи» и «попы», а «маленькая пи-пи» то поет, то плачет… Ну что же, заключал автор в эпилоге пьесы, всё это в устах марионетки вполне невинно! Была переработана и пьеса о Перлимплине: например, в уста своего персонажа автор вложил всякие прибаутки, высмеивающие некоторых деятелей местной прессы, — они обычно вызывали в зале взрывы громкого смеха: «Критик из “Diario” храпит немилосердно», или «Критик из “Diario Espanol”», храпит на всём представлении», или «в середине представления его трость падает на пол с громким стуком — пим, пам, пом!» — и казалось, что театр сейчас рухнет от хохота… Что ни говори, Лорка умел раззадорить публику.

К тому же за всё это он получает огромные для него суммы, которые пересылает отцу в Гренаду почтовыми переводами из Монтевидео. Наконец-то он — состоявшийся человек, известный литератор и благопристойный гражданин. И тут случился парадокс: «родная» дружеская богема заклеймила этого недавнего голоштанника, назвав «деловым человеком»…

Наконец, после многих отсрочек, Лорка принял решение возвратиться в Испанию: 27 марта 1934 года состоялся прощальный вечер, с обильными возлияниями, на котором его провожали «сотни друзей» — Федерико увозил с собой илистый запах вод Рио-де-ла-Плата, напоминавший запах андалузского «bukaro». Вот он на палубе «Biancamano» — и утром 11 апреля уже прибыл в Барселону. Вечером того же дня он сел в поезд, идущий в Мадрид, и на следующий день был дома! Невероятное приключение в Латинской Америке осталось позади.

Впрочем, его успех в Аргентине продолжался и без него — вплоть до возвращения Лолы Мембривес в Испанию осенью: она успела дать 200 представлений «Дамы-дурочки», 150 — «Кровавой свадьбы», 70 — «Чудесной башмачницы» и 20 — «Марианы Пинеды». В том 1934 году Лорка, без сомнения, был самым играемым автором и постановщиком во всем испаноязычном мире.

ФЕДЕРИКО-КАЛЕЙДОСКОП

Творчество — это не шутка и не игра. Тот, кто хочет творить, пускается в опасную авантюру, взваливает на себя тяжкое бремя ответственности за судьбу своих творений.

Жан Жене

Так кто же он, прежде всего, — поэт или драматург? Такой вопрос часто задают, пытаясь определить главную ипостась таланта Лорки. И здесь его родной язык, испанский, с его многозначностью, как нельзя лучше отражает его суть: Лорка — именно «poeta», в классическом и полном значении этого слова — поэт, автор-драматург и руководитель труппы. Протей[19] в слове и на сцене, он — этот вдохновенный артист — в непрерывном перевоплощении. Он в постоянной лихорадке творчества, он составляет собственный калейдоскоп — подобный тому, с которым он так любил забавляться в детстве: извлекает его элементы из себя самого и не перестает потряхивать им всю свою короткую жизнь — так фокусник делает пасс, хлопает в ладоши, и вот уже на ладони у него — голубка, целующая клювиком его в губы. Поток образов, часто повторяющихся, хлещет ему в глаза — этот всматривающийся глаз поэта мы помним в начальном кадре «Андалузского пса»; этот поток льется кровавыми слезами по щекам его фигур-образов — и словно некий маг направляет его в русла двух основных тем, на которых построены две пьесы, столь дорогие сердцу их автора и которые он сам считает «неиграемыми»: «Когда пройдет пять лет» и «Публика». Эту последнюю пьесу Федерико просил уничтожить после его смерти. Зачем хранить пьесу, которая имеет смысл только для него одного? Которая есть катарсис и экзорцизм только для его смятенной души? И зачем провоцировать общественное порицание, когда всё уже будет кончено?

Этими двумя темами могли быть (когда речь идет о Лорке, то можно лишь высказывать предположения) ход времени («Когда пройдет пять лет») и проход персонажей-масок («Публика»). Две темы накладываются одна на другую и переплетаются — излюбленный прием Федерико и его друзей-сюрреалистов, в первую очередь — Сальвадора Дали (как на тех рисунках, где накладываются одно на другое лица Федерико и Сальвадора).

Впрочем, и гонгоровский прием «смешения» был возведен Лоркой в ранг эстетического принципа: он извлек из реки забвения «Уединения» великого поэта Гренады и взял его себе за поэтический образец — в результате получился потрясающий симбиоз барокко и сюрреализма, при этом Лорка испытывал явную тягу и к символизму. Попробуем заглянуть в эту шляпу фокусника, в которой перемешаны козырные карты, гадания «таро», игральные кости…

Персонажи Лорки, как мы это уже видели, часто представляют собой символы, прямо указывающие на некую их роль или функцию. Таковы Молодой Человек, Старик и Кот в пьесе «Когда пройдет пять лет». Это Черная Лошадь и Красный «Ню» в пьесе «Публика». Даже в более традиционных его пьесах каждый персонаж назван как абстрактный индивидуум: например, в «Донье Росите, девице» мы видим наряду с Кормилицей или Тетей Профессора Экономики; а в «Йерме» главная героиня и Жан существуют рядом с Самцом, Самкой и Первым Человеком. Лорка явно отдает предпочтение «видовым именам» — Слуга, Невеста, Клоун, Игрок в Рэгби, Женщина в Маске, Башмачница, Мэр и т. п. Все они напоминают маски, надетые на себя актерами. Кстати, здесь чувствуется и влияние Кальдерона, его пьесы «Жизнь — это сон», где сам Лорка исполнял роль аллегорического персонажа — Тени. Но эта тенденция к анонимности маски нигде не выражена так явно, как в его «Публике». В этой лорковской пьесе, вполне в духе Кальдерона и его «Великого мира театра» (и в одной, и в другой пьесе главной задачей была возможность передачи средствами театра целого пласта жизни), царит Автор (в классическом значении этого слова — как сочинитель, постановщик и директор труппы) — здесь он назван Постановщиком.

Нельзя исключить в ней (как и в другой «трудной» пьесе Лорки «Когда пройдет пять лет») влияния символистского театра, особенно Метерлинка, которому был интересен «человек вообще», а не отдельное конкретное его воплощение: еще до Лорки, в своей пьесе «Пришелец», он назвал своих персонажей Отец, Дядя, Дочь, Смерть и погрузил зрителя в туманную атмосферу неопределенности, страшно таинственную, переполненную символами, — в результате неискушенные испанские современники усмотрели в его творчестве что-то вроде умственной деградации и душевной болезни. То же самое произошло бы и с Лоркой, если бы он осмелился при жизни представить на суд публики эти свои «трудные» пьесы, но он поостерегся делать это и доверил свою «Публику» лишь своему другу Рафаэлю Мартинесу Надалю — передал в руки прямо на

перроне вокзала, в спешке покидая Мадрид 13 июля 1936 года; при этом он просил надежно спрятать рукопись или даже сжечь ее после его смерти.

Да простится нам, если мы немного задержимся на этой «неиграемой» (по признанию самого автора) пьесе, наспех набросанной на бланках отеля «Юнион» в Гаване, в котором он останавливался в 1930 году. Он полагал, и совершенно справедливо, что публика (та же, которая освистала его «Колдовство бабочки») была не готова воспринимать такой театр. Лорка четко продемонстрировал это в заключительных репликах, когда сам Автор (в соответствии с традицией классического испанского театра) появляется на сцене, чтобы извиниться перед публикой за возможные недостатки своей постановки:

«Слуга (падая на колени): — Публика уже здесь.

Постановщик: (бессильно склоняясь на стол): — Пусть войдет!

Престидижитатор (сидя на лошади, насвистывает и, очень довольный, обмахивается веером.) Вся правая сторона декорации отодвигается и обнаруживает небо, покрытое длинными ярко освещенными тучами, откуда идет редкий "дождь " жесткими перчатками.

Голос за кулисами: — Господин!

Голос за кулисами: — Чего?

Голос за кулисами: — Публика!

Голос за кулисами: — Пусть войдет!

Престидижитатор энергично машет веером. На сцену сверху начинают падать снежные хлопья».

Трудно было яснее намекнуть, что вторжение публики в театральный процесс смерти подобно — для автора и вообще для театра, так что вполне понятно, почему Лорка хотел уничтожить эту пьесу — чтобы не отдавать ее на растерзание «гарпиям».

Так что же было там — на донышке шляпы Престидижитатора? В той трубочке калейдоскопа, где крошечные цветные ромбики, оживленные огнями рампы, перемешиваясь и складываясь в картинку, символизируют порывы вдохновения, успехи и неудачи? — Конечно, вселенная его детства, утраченная невинность, «раек», маленький рай, потраченный молью, который выбрасывает бутоны ядовитых цветов в грубых руках взрослого — ставшего отталкивающим в своем «серьезном» облике, в костюме или во фраке и в лакированных ботинках, — свидетельствуя тем о скуке и порочности этого мира-зверинца. Кстати, тут многое помогают понять цифры. И если Император так тяготеет к цифре 1, то только потому, что вся вселенная двойственна — подчинена цифре 2.

Эти «нью-йоркские» пьесы (их можно так назвать, потому что

они были задуманы и частично написаны именно там) как две стороны одной монеты: на одной стороне — пространство, на другой — время (пьеса «Когда пройдет пять лет» имеет подзаголовок «легенда о времени в трех актах и пяти картинах»). Главное действующее лицо всегда проецируется в своем двойнике, будь то зеркало или эхо, — разыскивая его или сталкиваясь с ним лицом к лицу; избежать этого столкновения им никогда не удается. Время представлено двумя лицами, Молодым Человеком и Стариком; прошлое и будущее взаимно уничтожаются в настоящем, разделившемся на Друга и Второго Друга — это тоже двойники главного действующего лица.

То же имеет место и в «Публике»: театральное пространство раздваивается на «театр под небом» и «театр под песком» — этот последний открывает «правду могил». Во второй сцене третьей картины стена «открывается над могилой Джульетты из Вероны»; происходит повторение этой сцены в «театре жизни», который являет собой ее подобие: Ромео и Джульетта — символ двуполой любви. Это и «театр в театре», подземные явления: Джульетта появляется «в белом оперном платье, открывающем груди из розового целлулоида», так как на самом деле это красивый юноша лет пятнадцати (возможно, этот прием был навеян Лорке шекспировским «Сном в летнюю ночь», — комедией, включающей в себя античную историю Пирама и Тисбы, еще одной любовной пары). Можно не сомневаться, что какая-нибудь «мадам Ирма» от астрологии не преминула бы усмотреть на челе поэта зодиакальный знак «Близнецов» — ему и правда случалось называть Сальвадора Дали своим близнецом. В Федерико действительно много двойственности и явно выраженного вкуса к маскарадности.

Режиссер Луис Бунюэль, их приятель по студенческой «Резиденции», тоже не избежал двойственности — особенно в своем фильме «Этот темный предмет желания». В нем он применил оригинальный прием: роль Кончиты исполняют две совершенно разные актрисы, воплощающие собой две разные стороны ее личности, — Кароль Буке, с ее лицом мадонны, и Анжела Молина, этот фонтан чувственности. Можно не сомневаться, что Бунюэль позаимствовал идею раздвоения своего персонажа у Лорки — из этих двух его пьес.

Пустим в дело «технику крупного плана» и собственную интуицию — и попытаемся проанализировать вторую картину пьесы «Публика». Она называлась «Римская руина», но в первом испанском издании полного собрания сочинений Лорки это название почему-то легко превратилось в «Римскую королеву» (вероятно, слова «ruina» и «reina» очень уж схожи между собой). И

никого не смутила подобная нескладица: с какой стати сюда затесалась какая-то женщина, тем более — королева? Женщине вообще запрещено здесь быть — это чисто мужское пространство, причем это область мифа, которую можно назвать «панической», так как здесь фигурирует флейта Пана, красная виноградная лоза бога виноделия Бахуса; здесь пляски с бубенцами и буколическая увертюра на фоне руин и капителей под мрамор. Как драматург, Лорка всегда будет на стороне Диониса, а не Аполлона, — то есть не на стороне уравновешенности и меры, а на стороне преувеличения и гротеска.

Два персонажа, один — «Персонаж с бубенцами», другой — «Персонаж с виноградными лозами», различаемые только по их маскам, — затеяли игру в загадки-отгадки:

Персонаж с бубенцами, трепеща: — А если бы я превратился в воду?

Персонаж с лозами, обмякший: — Я бы превратился в рыбу-луну.

Персонаж с бубенцами, дрожа: — А если бы я превратился в рыбу-луну?

Персонаж с лозами, выпрямляясь: — Я бы превратился в нож. И хорошо заточенный нож — чтобы хватило на четыре весны.

Время здесь тоже задействовано: звучит флейта, и тело Персонажа с бубенцами корчится, освещенное красным («красные лозы») и золотистым («позолоченные бубенцы») светом, — что вызывает ассоциацию с испанским флагом (Хемингуэй, который станет вскоре свидетелем гражданской войны в Испании, скажет о нем, что он «цвета крови и гноя») или с пылающим флагом Каталонии из «Оды Сальвадору Дали» (сердце которой «кровь на золоте да орошает вечно»). Таковы освещение и общий тон, заданный действию.

Две «фигуры» изображают детскую игру «в вопросы-ответы», но смысл ее заключается в том, что здесь эти раздельные две части некогда единого целого стремятся вновь соединиться, и при этом хотят определиться, которая из них будет главенствовать над другой своей половиной. Союз, о котором мечтает «рыба-луна», невозможен: она порождает в своей «половине» лишь инстинкт лезвия, которое вспорет ей живот и выпустит внутренности («я вскрою тебя ножом, лишь потому что я мужчина»); сама же она жаждет совсем иного — мягкого омовения «волной», слияния в поцелуе их накладывающихся друг на друга лиц (вспомним ту картину Федерико), когда из сложения двух несовершенных частей создается совершенное единство — «полная луна». Так игра в любовь становится всегда игрой в смерть — на фоне руин. «Рыба-луна» пытается укрыться от

«мужественного ножа» на лоне Луны (символ Женственности), но становится кровоточащей жертвой. Единственное существо, заслуживающее снисхождения в глазах этих дуэлянтов, — улитка, брюхоногое-гермафродит, то есть самец и самка в одном теле, которую упоминает в своей «ритурнели» Первая Белая Лошадь: «Любовь улитки, что кажет рожки солнцу». Возможно, Лорка вспомнил здесь детскую песенку, которую напевают все дети в Каталонии и которую он слышал от «Сальвадорито», друга юности: «Улитка выпустила рожки и переползает гору». Мы уже знаем, насколько многозначительны у Лорки «животные» образы.

Посреди головокружительной процессии масок Персонаж с бубенцами принимает на себя роль «адамическую» — мужчины-родителя, даже призывающего — в порыве мужественности — женщину Елену (некоторые толкователи усмотрели здесь намек на Галу, жену Дали, настоящее имя которой было Елена Дмитриевна), чье имя созвучно с эллинской «Селеной», то есть Луной, символизирующей Женственность.

Наконец, призываемый всеми, на сцене появляется Император, иначе говоря, Мужчина на пьедестале, Его Величество Самец. Между двумя персонажами разгорается соперничество: каждый из них стремится услужить Императору. Появляется Центурион — это гиперболизированный образ мужчины-мачо, — долженствующий найти для Императора родственную душу и ругающий на чем свет стоит «эту проклятую расу». Император — явный извращенец, вроде Жиля де Реца под маской Ирода («Я зарезал сорок мальчиков»), и ищет человека, который удовлетворил бы его прихоти; он бросает двум персонажам: «Который из вас двоих — один?» Этот «один» сразу напоминает нам «Пир» Платона и изначальное единство человека-андрогина, разделенного пополам и обреченного искать повсюду свою «половинку апельсина» — чтобы восстановить свою целостность. Персонаж с виноградными лозами предлагает ему себя, произнося жестокую реплику: «Если ты меня поцелуешь, я открою рот и дам тебе вонзить шпагу себе в горло». Объятием Императора и Персонажа с лозами заканчивается вторая картина, и занавес опускается. В первый раз на испанскую сцену была выведена гомосексуальность…

Экстравагантный калейдоскоп этой лорковской пьесы, очевидно, вдохновил впоследствии Федерико Феллини на создание киноверсии «Сатирикона» Петрония[20], с ее буйной карнавальной стихией и четырьмя персонажами, как у Лорки в пьесе «Публика».

Императорский Рим эпохи упадка в этом фильме представлен «во всей красе» фигурой Императора, Цезаря — «мужчины для

всех женщин и женщины для всех мужчин», по известному выражению. Проказы Энкольпа и Асцильта у Феллини гораздо более напоминают лорковских Персонажа с лозами и Персонажа с бубенцами, чем персонажей самого Петрония. Лорка так же, как потом Феллини, опрокидывает все условности жанров — рассказа, драмы, киносценария, — и предлагает взамен целый каскад сцен, без реальной или хотя бы видимой связи между собой, свободно следующих одна за другой — как это бывает во сне или в сюрреалистическом сознании. Так Федерико Гренадский (Лорка) задолго до Федерико Римского (Феллини) показал цивилизацию в процессе ее разложения, где полная разнузданность чувств — всеобщее состояние: картины хаоса в изображении Лорки обретали силу предвидения и предсказания. Здесь Лорка предстает перед нами великим прозорливцем XX века.

Чрезвычайно ярки образы, которыми фонтанирует сознание драматурга: искалеченное тело, содомия, импотенция, бесплодие. Содомия образно представлена в третьей сцене третьей картины пьесы «Публика», где Джульетта — шекспировская, но изображаемая пятнадцатилетним юношей, как это и было принято в театре елизаветинских времен, — сталкивается с лошадьми: тремя белыми и одной черной. Следует потрясающий диалог:

Три белые лошади: — Разденься, Джульетта, и обнажи свой круп, чтобы мы могли отстегать тебя своими хвостами.

[…]

Джульетта, спохватываясь: — Я не боюсь вас. Вы хотите спать со мной? Ну что ж, теперь и я хочу спать с вами, но только приказывать здесь буду я: скакать на вас верхом и подрезать вам холки своими ножницами.

Черная лошадь; — Кто же кем обладает? О любовь! Твой свет вынужден пробиваться через горячую тьму!..

Океан в сумерках и цветок меж ягодицами мертвеца!

Джульетта, с воодушевлением: — Я не рабыня, чтобы мне пронзали груди крючками! Никто не владеет мной!

Я владею всеми!

Эта сцена буквально пропитана образами садомазохизма: кнут, крючья, обладание, унижение. Эти образы расшифровывались впоследствии многими критиками: во-первых, самим Рафаэлем Мартинесом Надалем, который стал владельцем и хранителем рукописи, затем Андре Беламиком и, наконец, Яном Гибсоном — все они соотнесли эти лорковские образы со знаменитой картиной Иеронима Босха «Сад наслаждений»,

которую Лорка с Дали не раз рассматривали в Мадриде в музее Прадо: именно там, в самом углу этого огромного полотна… что мы там видим? Человека на четвереньках, между ягодицами которого торчит стебель с двумя цветками — красным и зеленым. За ним, спиной к нему, стоит на коленях другой юноша, размахивающий правой рукой со стеблем, на котором — два красных цветка…

Главный персонаж другой пьесы, «Когда пройдет пять лет», — некий Молодой Человек. Пьеса насквозь пропитана ощущением бесплодности его жизни. Содержание этой пьесы выдержано в тональности других его больших пьес об обездоленных душах — «Йерма» и «Донья Росита, девица»: облик Молодого Человека, которому всего 20 лет, словно проступает из тех женских лиц, и его собственное «я» также отягчено сознанием того, что никогда он не сможет обнять ни другое любящее тело, ни нежно трепещущее тельце своего ребенка. Тот же «мой сынок», о несуществовании которого он так горько сожалеет, «лежал» и на руках Йермы в конце одноименной драмы: «Я убила моего сына! Я убила его своими руками!» Безнадежное ожидание покинутой Роситы проецируется на такое же ожидание Молодого Человека: он обречен на пятилетнюю разлуку сначала с Невестой, а затем с Машинисткой — двумя главными женскими персонажами пьесы. Вопреки названию пьесы, время не идет и не проходит — это «путешествие во времени», которое не движется. В каждом из трех актов время всегда одно и то же — шесть часов, и лишь в самом конце последней картины третьего акта, когда закрывается занавес, часы бьют 12 раз — это полночь: игральные кости собраны, шесть плюс шесть составляет 12, это самая высокая ставка, а для потерянного Молодого Человека, в тоске ищущего выход, это и есть выход — фатальный. И разве не это было предначертано и выкрикнуто в конце первого акта Вторым Другом: «Есть тут один колодец, в который через четыре-пять лет мы все упадем»? Это колодец тоски, к которому увлекает нас Молодой Человек, это усыхание, съеживание души, которая была молодой, но стареет на глазах — с изменениями разных ее лиц: так, двух морщин достаточно, чтобы Невеста превратилась в старую женщину. «Двух дней хватило, чтобы обременить меня цепями». Идет постоянная игра с масками. В конечном счете не Молодой Человек стареет, а съеживается его комната (как здесь не вспомнить фантасмагорию Бориса Виана в его «Пене дней», где жизненное пространство меняется и сужается по мере прогрессирования болезни — вплоть до фатального конца?). Это и в самом деле пьеса о времени, которое проходит, стоя на месте, — не так прямолинейно хронологически, как в «Донье

Росите» с ее тремя актами и тремя разными состояниями персонажа, — а в какой-то ужасающей неподвижности, что делает пьесу «Когда пройдет пять лет» самой тоскливой из созданий экспериментального театра.

Подумать только, что именно через пять лет после того, как была поставлена точка в этой «легенде времени», сердце Лорки будет пробито пулями «националистов»! Поистине мистическое совпадение! Лорка, словно некий зловещий пророк, предсказал собственную смерть в этой пьесе — кстати, единственной, где речь идет непосредственно о ходе времени и готовности к восприятию смерти. В ней есть гениальная сцена с Тремя Игроками (явная ассоциация с античными парками — богинями судьбы), которые, когда игра подходит к завершающей стадии, бьют все карты козырным тузом — и перерезают своими мифологическими ножницами нить жизни.

Символика этой пьесы, в духе Метерлинка, хотя и до крайности сюрреалистичная, казалась ее автору «более играемой», чем пьеса «Публика». Бесспорно, образные ассоциации здесь менее сложные, и восприятие текста не представляет особых трудностей. Во Франции пьеса «Когда пройдет пять лет» привела в восторг знаменитого актера Жерара Филипа, и он вместе с великой Марией Казарес представил ее на «Radio Television Française» в переводе Марсель Оклер.

Эта пьеса действительно вполне «играема» и не содержит в себе ничего такого, чего автор мог бы стыдиться…

Итак, для героя пьесы женщина запретна навсегда. Он не случайно зовется Молодым Человеком, ведь вся пьеса проникнута чувством робости и неуверенности в себе, свойственным ранней юности — с ее неосознанными порывами и неутоленными желаниями. Тема ее двойственна (впрочем, как и в поэзии Лорки, и в других его пьесах), но это две стороны одной медали: страстная, но тщетная тяга мужчины к женщине в парадоксальном сочетании с бесплодием мужчины — которое лишает его потомства. И всё это на фоне бега времени, которое до поры кажется неподвижным, но лишь для того, чтобы резко рвануться вперед — к моменту завершения драмы. Эти обманутые ожидания приобретают в последней сцене метафизический оттенок и выразительность краткости — тем предваряя экономный, без всяких излишеств, стиль Сэмюэла Беккетта[21]:

Молодой Человек: Есть?..

Эхо: Есть?..

Второе Эхо, более далекое: Есть?..

Молодой человек: …кто-нибудь здесь?

Эхо: Здесь?..

Второе Эхо: Здесь?..
Занавес.

С этих пор Федерико находится уже «по другую сторону»: он достиг дна того «колодца чернил», который увидел когда-то в своем кошмаре. Извергнутый миром, вернувшийся к своей исконной сути, он живет теперь, изживая время, — что и выражено им в этой пьесе: трава, мох, гниение и, наконец, исход из этого кошмарного лживого сна, который есть жизнь. Он освобождается наконец от «серого паука, ткущего время».

Когда стрела Первого Игрока пронзает «светящееся сердце червонного туза» — всё закончено, занавес сейчас упадет: это кончается сам театр, а время, возобновившее свой ход, обнаруживает себя двенадцатью ударами стенных часов, которые падают одновременно с занавесом. Занавес падает и закрывает сцену театра не столько «неиграемого», сколько «невозможного» — театра, который бросает вызов публике, уютно устроившейся в мягком покое бархатных кресел: он заставляет зрителя думать, осознать себя как личность и определить свое место в жизни.

Этими двумя пьесами — резкими, непривычными, выбивающими из привычной колеи — Лорка, как оказалось, стал создателем модернистского театра.

ДРАМА БЕСПЛОДИЯ

Господь, да расцветет Твой сад
на почве увядшей плоти моей.

Федерико Гарсиа Лорка

Из всего театра о крестьянской «земле обетованной», который был создан Лоркой, — ведь он сам был порождением крестьянской Веги, — «Йерма» может по праву быть сочтена кульминацией по яркости проблематики крестьянской чести и, опять же, интимной драмы бесплодности: она подана здесь с огромной силой, словно выжжена каленым железом, но при этом звучит живо и ярко, несмотря на горечь и разочарование, которыми проникнута вся атмосфера пьесы. Это — апогей таланта Лорки; она вызвала в правых кругах, ханжески настроенных, настоящий скандал, и это также будет вменено в вину поэту впоследствии — при его аресте и осуждении.

«Трагическая поэма в трех актах и шести картинах» была представлена 29 декабря 1934 года в «Teatro Espanol» в Мадриде труппой Маргариты Ксиргу. Этот спектакль ждали с нетерпением, и его генеральная репетиция прошла в атмосфере всеобщего воодушевления вечером 28 декабря, то есть накануне, как это обычно принято. Она была почтена присутствием трех громких имен испанской литературы: это драматург Хасинто Бенавенте, в ореоле своей славы нобелевского лауреата, которым он стал семью годами ранее (Лорка познакомился с ним в Мадриде в бытность свою в студенческой «Резиденции»); драматург Рамон дель Валле Инклан (который умрет в тот же год, что и Федерико, но просто от возраста и болезни) и Мигель де Унанимо, с которым Лорка познакомился еще во время своих экскурсий по стране с профессором Берруэтой — это было в Саламанке.

Успех был полный — по мнению всех, и в том числе Унанимо, который присутствовал затем и на премьере 29 декабря, и сам факт этих двух просмотров подряд немало значил: Унанимо объявил, что Лорка достиг вершины своего искусства. Да и многими другими «Йерма» воспринималась потом как абсолютный шедевр лорковского театра.

Однако энтузиазм публики сопровождался провокационной возней в правых кругах: травля драматурга была запущена

полным ходом на следующий же день. Его недруги кричали, что в этой сельской драме попрана сама суть испанской морали: подумать только — крестьянка убивает своего мужа, потому что он не сделал ей ребенка! Но главная причина здесь была в другом: травля со стороны правых была вызвана тем, что среди друзей Лорки числилось много республиканцев, как и среди друзей его первой актрисы. Это были друг Лорки экс-министр республики Фернандо де лос Риос и интимный друг Маргариты Ксиргу, бывший премьер-министр республики Мануэль Асанья, который только что был выпущен из тюрьмы под залог.

Едва поднялся занавес, как раздались выкрики: «педераст!» — в адрес Лорки и «шлюха!» — в адрес Маргариты Ксиргу, то есть и тому и другой досталась изрядная «персональная» порция оскорблений и унижения. К счастью, эти крикуны, по всей вероятности фалангисты, были быстро выдворены из зала; представление сопровождалось бурным восторгом мадридской публики, и в результате премьера стала одним из самых больших театральных успехов драматурга.

Конечно, на следующий день правая пресса разразилась опять-таки отрицательными отзывами и принялась чернить драматурга, пригвоздив его пьесу к позорному столбу; впрочем, и друг юности Луис Бунюэль, присутствовавший на премьере, осудил пьесу как «банальную». Пьесу клеймили эпитетами «отвратительная», «аморальная», «вызывающая», «плохая со всех точек зрения», «полная грубости и богохульства», «попирающая христианскую этику в угоду оголтелому язычеству». В общем, «праведные души» были возмущены и «праведным сердцам» было тошно. Лорка был осужден дважды: как «левак» и как «гомосексуалист». Через два года эти наклеенные на него ярлыки станут основными пунктами обвинения на поспешно организованном процессе над ним — и даже «законными поводами» для его казни.

Что же на самом деле представляет собой эта пьеса? Лорка всегда был одержим темой бесплодия. С самого раннего детства он видел в зале их дома в Фуэнте-Вакеросе портрет первой жены своего отца Матильды Паласиос, которая за 14 лет супружества ни разу не забеременела, к великому разочарованию своего мужа. Когда она умерла, ее супруг поспешил жениться на молодой женщине, Висенте Лорке, которая многократно осчастливила его, сделав отцом своих детей. Дон Федерико обожал всех своих детей тем сильнее, что он так долго томился напрасными ожиданиями отцовства с первой супругой. Федерико знал об этом и часто представлял себе, каким горем было бы в их семействе отсутствие детей.

Более того, в Андалузии, отмеченной влиянием как ислама, так и жесткого католицизма, рождение детей считалось знаком избранности Богом и Божьего благоволения. Тем более в сельской среде, живущей заботами об урожае, о плодородии. Здесь роль женщины всегда заключалась в рождении детей и взращивании их в стенах родного дома. Отсюда и типично испанская идея женского затворничества — ведь существовала же эта скверная поговорка, которая была в ходу в Испании периода золотого века (XVII), которая дословно звучала так: «Женщине надо сломать ногу, чтобы она сидела дома». Театр Лорки полон такими женщинами, молодыми и старыми, заточенными в собственном доме: это донья Росита, старая дева; это Йерма, которую муж принуждает жить взаперти под надзором своих двух сестер; в последней пьесе Лорки действуют уже восемь героинь: Бернарда, пять ее дочерей, их бабушка и служанка — таков душный, замкнутый, сугубо женский мир «Дома Бернарды Альбы». Лорка прекрасно знал жизнь сельской среды в Андалузии и не мог не видеть униженного положения женщины: подчиненности, зависимости, а порой и беспросветности ее существования. Во имя этой обездоленной испанской женщины он и писал свои пьесы — о женщинах сильных, таких как Башмачница и Йерма, о женщинах-бунтарках.

Была еще и проблема чести — чего и близко не было, например, в сознании французов, зараженном духом свободомыслия и распущенности — «к чести» своего XVIII века, прозванного веком Просвещения и Революции. Ничего подобного не знала Испания. Нельзя не вспомнить из истории, как после разрушительного нашествия «освободителя» Наполеона, когда в 1813 году в Мадрид вернулся Фердинанд Бурбон, чтобы вновь воссесть на трон, — «разнузданная» толпа, заполонив улицы столицы, кричала: «Да здравствуют цепи!» Этот крик, сущего смеха ради, переиначил и использовал Луис Бунюэль в последнем кадре своего фильма «Призрак свободы». Слово «честь» проходит красной нитью и через всё творчество Кальдерона: в его пьесе «Лекарь своей чести» муж подозревает свою супругу в неверности, но совершенно напрасно, — и потому убивает ее «по-медицински», кровопусканием, — чтобы не замарать свою болезненно задетую честь. Это слово было в большом ходу в Испании и во времена Лорки. «Честь» — этим словом завершается пьеса «Дом Бернарды Альбы», и именно для того, чтобы спасти свою честь, совершает свое трагическое деяние Йерма.

Здесь можно напомнить, что и сам Федерико так и не познал женщины и не имел ребенка. Бунюэль и Дали даже дошли до того, что прямо объявили о его «импотентности» в фильме

«Андалузский пес». Можно верить или не верить этим свидетельствам, но на премьере «Йермы» друг Лорки, певица Энкарнасьон, Ла Архентинита, якобы заявила: «Это личная трагедия Федерико» — и затем добавила: «Больше всего на свете ему хотелось бы “забеременеть” и родить ребенка». Как бы там ни было, пьеса была категорически освистана правыми, которые знали, как можно «наступить на больную мозоль» этому Лорке — вечному бунтарю, якобы попиравшему их «мораль». Но «Йерма» — это и правда сам Федерико, как, например, мадам Бовари — это сам Флобер, если не принимать во внимание половую принадлежность и не присочинять всякие анекдотические ситуации.

Великое произведение рождается зачастую из какого-то внезапного импульса: из воспоминания детства, из чего-то запечатлившегося некогда на сетчатке глаза — в случае Федерико это могли быть паломничества в Моклин, небольшой городок у отрогов Сьерра-Невады, в районе Гренады. Именно сюда издавна совершали паломничества бесплодные женщины, чтобы умолить святых заронить в их лоно волшебное семя будущей жизни. Его брат Франсиско в своей книге воспоминаний «Federico y su mundo» рассказывал, что ни он сам, ни его старший брат никогда не принимали участия в этих паломничествах, но часто слышали в семье разговоры о них и что на стене их деревенского дома даже висела картина с чудотворным изображением *el Santisimo Cristo del Pano*. Всё это чрезвычайно занимало Федерико, и он часто говорил младшему брату, что подобное паломничество — это, в сущности, языческий праздник плоти, нечто вроде любовного карнавала: недаром молодые люди из Моклина встречали паломников-мужчин насмешливыми возгласами: «Рогоносцы! Вот идут рогоносцы!» Ходили слухи, что бездетные женщины попадали здесь, в пылу религиозных празднеств и в угаре жарких молитв, в руки крепких парней, которые «за алтарем», то есть в окрестных лесах, охотно оплодотворяли своим мощным семенем их бесплодное лоно. Франсиско вспоминал, что Федерико бывал очарован подобными разговорами; при этом его брат отмечал: «Надо признать, что воображение Федерико работало тут куда живее, чем мое».

Парадокс в «Йерме» заключается в том, что молодая крестьянка, здоровая и крепкая, не может иметь детей, — и это в гренадской-то Веге, которая есть само воплощение плодородия и изобилия: это долина источников и фонтанов, где дети рождаются прямо у воды, — но Йерма обречена жить в пустыне своего бесплодия. Она обожает детей, но не может иметь их. Она одна из всех обездоленна и всё более ожесточается с течением

времени: проходит два года, три года, затем пять лет — это роковое число у Лорки (вспомним его пьесу «Когда пройдет пять лет» или рефрен из его «Погребального плача по Игнасио Санчесу Мехиасу» — «в пять часов пополудни»). Именно тогда женщина и совершает непоправимое…

Занавес открывается под мелодию «папа» — детской колыбельной:

> Для тебя, мое дитя,
> в поле сделаем домок,

будем жить там поживать…

Во второй сцене Йерма поет лирические стансы, пронизанные неутоленной материнской любовью, в которых вопрошает: «Когда пойдешь ты в путь?» — и сама отвечает: «Когда жасмин почуешь». Для андалузской души белый цвет жасмина с его сильным головокружительным ароматом символизирует плодородие в чистом виде. По всему Средиземноморью жасмин считается цветком счастья. На всем южном побережье сельские чародеи надевают на шею венок из цветков жасмина или вплетают их в волосы за ухом, чтобы привлечь удачу и обеспечить успех в делах.

Вот закончилась песенка — и сразу появляется Мария, подруга Йермы, чтобы поделиться с ней радостью: она беременна. Она была в лавочке, где купила бельишко для будущего младенца, и вот теперь эта Мария — Мария Благовещения, подобно Марии-Богоматери, чистая, прекрасная и плодоносящая, — сообщает подруге благую весть о том, что она, Мария, ждет ребенка. Вместо того чтобы просто сказать об этом, она употребляет поэтическое выражение: «Он пришел». Йерма забрасывает ее вопросами: она хочет знать, как это бывает — когда внутри тебя ребенок, и та отвечает ей дивным поэтическим сравнением, одновременно сельским и библейски высоким: «Ты когда-нибудь держала живую птицу в руке? — Так вот, это то же самое, только у тебя в крови».

Йерма продолжает доискиваться до самой сути: ее интересует и поведение мужчины, мужа — тогда подруга отвечает ей еще одним ярким образом: «В ночь после свадьбы он всё время говорил, что любит меня; прижавшись щекой к моей щеке, он нежно шептал мне это на ухо, так что мне кажется, что мое дитя — это голубка любви, которая впорхнула в меня от него через ухо». Этот дивный образ чем-то сродни непорочному зачатию Девы Марии от Святого Духа. Клеветники же поэта, вдруг ощутившие себя ревностными католиками, не почувствовали, конечно, — точнее, не захотели почувствовать — присутствие

евангельского духа в этой сцене. Они «не обратили внимания» ни на то, что здесь речь идет о любящих супругах, ни на подлинно христианскую набожность, которой проникнута вся эта сцена.

К чему стремится Йерма изо всех своих сил? Чтобы этот ребенок, которого она могла бы иметь, которого она так хочет иметь, стал бы ее собственным Спасителем, чтобы он был тем святым духом, который снизойдет на нее как сияющий голубь (вспомним известное высказывание в Евангелии от Марка: «…и увидел разверзающиеся небеса и Духа, как голубя, сходящего на Него»). Чтобы это дитя озарило сиянием ее жизнь. Чтобы оно оросило пустыню ее жизни.

Трагедия Йермы в том, что она вот уже два года замужем за крестьянином, который думает лишь о своей земле, безнадежно сухой, — по ночам он присматривает за своими быками, оставляя ее одну на супружеском ложе. Он одержим одной-единственной страстью — собирать и копить свое крестьянское добро; он даже во всеуслышание радуется тому, что у него нет детей, — ведь они «требуют ненужных расходов». Этот скупец, крепкий физически, но нравственно убогий, не уделяет никакого внимания своей жене, но при этом, заботясь о своей «чести», требует, чтобы она не выходила из дома. В противоположность Хуану, мужу, пастух Виктор полон внимания и нежности к Йерме (вот кто мог бы — и даже должен был бы — стать ее мужем). По пути на пастбище он частенько заговаривает с ней и даже подсказывает ей однажды: «Скажи своему мужу, чтобы он думал не только о работе. Он любит деньги, и он сумеет накопить их много — но кому он оставит всё, когда умрет?» Виктор, в отличие от Хуана, всегда весел, смеется, поет, разговаривает с Йермой — он как воплощенное обещание женского счастья, и она чувствует это, говоря: «Из твоих губ словно свежий фонтан брызжет». В то же время ее муж, вместо того чтобы «оросить» своей нежностью жену, уходит по ночам орошать поле скудными запасами воды, которые подаются, в час по капле, только до восхода солнца. Йерма же тем временем коротает ночь одна. Забывая о своей жажде. Забывая женщину в себе.

Конечно, местные мегеры тут же распускают языки. Они сплетничают о Йерме: выискивают в ней намерения изменить мужу, подмечают полный любви взгляд, который несчастная бросает на Виктора. Кумушки заявляют ей: «Женщина смотрит на мужские ляжки по-особенному — не так, как она смотрит на розу». Они знают, что Йерма содержится взаперти под бдительным присмотром двух золовок: ведь «если мужчина не делает детей своей жене, то он должен хорошенько за ней присматривать» — не так ли? Но и без того всеми поступками

Йермы движет высокое понятие о чести: всё же муж — это самое дорогое ее достояние, и именно оно должно приносить плоды. Поскольку ребенок так и не появляется, она обращается за помощью к знахарке, а затем отправляется в паломничество в Моклин — и оказывается там посреди вакхического празднества и крепких парней, всегда готовых помочь свершиться чуду. В ужасе от всего этого, она возвращается домой и, потеряв надежду найти выход из своего положения, в отчаянии убивает своего мужа, а значит, и ребенка, которого она могла бы иметь от него. Своей последней репликой — это подлинный венец всей пьесы — она в страшном напряжении выкрикивает в лицо другим персонажам и публике: «Мое тело теперь высохло навсегда. Что вам нужно от меня? Не подходите! Я убила своего сына! Своими руками я убила моего сыночка!»

В этой пьесе Лорка противопоставляет два мира, или два противоположных полюса этого мира. Это мир бесплодия — Йерма здесь как сухое дерево, не приносящее плода, — и мир плодородия с его источниками, цветами и благодатным огнем. Женщине, отчаявшейся стать матерью, у которой «груди из песка», он противопоставляет бойких андалузских крестьянок, без стеснения рассказывающих о своих чувствах. И здесь поэт, чья поэзия всегда была пронизана чувственностью, находит потрясающие эротические образы, достойные библейской «Песни песней» или «рубайат» старинной персидской поэзии. Так, в хоре сельских прачек звучат эти обжигающие мотивы:

Пусть муж сбережет для тебя
свое обильное семя —
и льется оно потоком
по этой рубашке твоей…

Горящие угли его
Покрою я листьями мирта…

Пусть цветок сплетается с цветком…

Открой свое чрево птицам ночным…

Теперь мы вполне можем поверить, что те горячие слова действительно были сказаны о поэте Архентинитой: он и в самом деле мог отождествить себя с несчастной женщиной, оплакивающей свою бездетность, тем более что у него всегда было очень живое воображение, как свидетельствует о том его брат Франсиско.

Обостренная чувственность поэзии Лорки достигла в этой пьесе своего апогея. «Цветочки» его «Цыганского романсеро» вызрели здесь в спелые «ягоды». Испанская публика разделилась четко на два лагеря: ограниченных ханжей, которые даже библейскую «Песнь песней» читают, стыдливо прикрывшись рукой, и восторженных поклонников, любящих жизнь и умеющих жить чувствами. Даже столь строгий человек, как Унанимо, этот певец трагического восприятия жизни, посмотрел пьесу два вечера подряд — потому что понимал и принимал эту сугубо испанскую лихорадку чувств, не находящих себе покоя, эту суровость сердец, эту жесткость по отношению ко всему тому, что принято было называть «бычьей шкурой», — всю ту Испанию, которой вскоре суждено было так же разделиться на два лагеря и стать кровавой пустыней гражданской войны.

ИЩИТЕ ЖЕНЩИНУ

…Я вскрыл себе вены,
видя в лилиях жала,
я как голубь и тигр
над грудью твоей…

Федерико Гарсиа Лорка

Еще давно (9 сентября 1926 года) Федерико писал своему другу Хорхе Гильену о «потребности быть устроенным в жизни». Можно подумать, что он имел в виду должность преподавателя, на которую хотел предложить свою кандидатуру: ведь он обращался письмом именно к Хорхе Гильену, который преподавал литературу в университете Вальядолида и чья рекомендация могла иметь немалый вес. На самом деле речь здесь шла совсем о другом: Федерико рассуждал о том, что представляет собой жизнь «устроенного человека», и задавал себе в связи с этим неизбежный вопрос (который другие ему задавали, должно быть, уже десятки раз): «Представь себе, что я захотел бы жениться. Смог бы я?» И сам же отвечает: «Нет». Он открывает душу старшему другу: «Мое сердце только в вечных поисках сада и маленького фонтана в этом саду… сада, полного воздуха и шепота листьев, где я, всеми моими пятью чувствами, умиротворенными, мог бы созерцать небо». Значит, что — никаких женщин? Никогда?

Тем не менее в последних поэмах его «Дивана Тамарита» (три из них были опубликованы в журнале «Heroe» в 1932 году), в частности в «Касыде о сне под открытым небом», присутствует сад, полный воздуха и шепота листьев, о котором он мечтал в письме Гильену, и здесь повсюду присутствует обнаженное тело женщины, чувственное и открытое его бессильному вожделению. Похоже, воображением поэта по-прежнему владеет мраморная Венера — мифическая, холодная и недоступная.

Летом 1931 года в Гренаде, охваченный радостным чувством возвращения на родину, Федерико заново открывает для себя живописные дворики Альгамбры, и в частности «патио мирт», которому посвящает поэму. Но особенно влечет его к себе витающий здесь дух арабского Востока — он так хотел бы ощутить его всей душой, хотя совсем не знает арабского языка. Кстати, в Гренаде его преподает профессор Эмилио Гарсиа Гомес, и этот крупный «арабист» издал в 1930 году сборник «Арабо-

андалузские поэмы» — антологию арабских поэм, известных на территории Андалузии. Профессор всячески подталкивает Федерико попробовать свои силы в разных жанрах арабской поэзии — эта идея нравится Лорке своей новизной, хотя он не собирается слишком увлекаться ею. Лорка начинает использовать такие ключевые слова, как «diwan» — сборник песен и поэм (он передает в орфографии это слово как «divan»); «le ghazal», которое он передает как «gacela», — это традиционная для арабо-персидской поэзии любовная песня с характерным для нее безудержным эротизмом; «la kaside», которое он пишет как «casida», — песня более драматичного содержания. Но Федерико не имеет намерения вносить свой вклад в арабскую поэзию. Он даже не ставит перед собой задачу (в отличие от Луи Арагона в его поэме «Без ума от Эльзы», этой поэтической вариации на тему падения королевства Гренада в 1492 году) — подражать арабскому стихотворному размеру «zadjel». Восток Лорки — литературный и чисто личный: здесь тело обнажено, желания обострены, но обладание невозможно. В нем есть-таки арабская кровь, — уверен он и убеждает в этом профессора Гомеса.

С 1931 по 1935 год Федерико создает сборник поэм «Диван Тамарита»: это название возникло от «Хуэрта-дель-Тамарита», поместья в долине Гренады, принадлежавшего его дяде Франсиско Гарсиа, — оно находилось совсем близко от «Уэрта-де-Сан-Висенте, где живут родители Федерико. Лорка рассчитывал опубликовать этот сборник, включавший 21 поэму, в издательстве факультета арабской словесности университета Гренады, но этот проект не был осуществлен по той простой причине, что тогдашний руководитель факультета занимал в политике крайне правую позицию, а Федерико именно тогда приобрел репутацию «ярого левого». Только по окончании гражданской войны сестра поэта Конча разыскала эту рукопись, затерянную в пыльных ящиках университетского издательства, и опубликовала ее в 1940 году в Нью-Йорке — городе, который так радушно принял поэта в 1929-м.

Если согласиться с тем, что арабская поэзия — это поэзия пустыни, то нельзя отказать ей и в «пустынных» достоинствах: аскетизме, мистицизме и рационализме. Федерико почувствовал вкус к этой поэзии. Не исключено, что он даже имел краткое знакомство с суфизмом[22], хотя вернее будет предположить, что он прочел в испанском переводе «Рубаи» Омара Хайяма. Лорка нашел свою «арабскую пустыню» совсем неподалеку, в районе Тамарита, но, хотя поэт и жил тогда вдали от зеленых просторов родной андалузской Веги, говорил он совсем о другой пустыне — иссушающем одиночестве в своем сердце. В «Касыде о ребенке,

пораненном водой» мы ощущаем его самого, одинокого и тоскующего среди темных стен Гренады в ожидании прихода дня. Но это ожидание не несет в себе ни обновления, ни надежды. Он признаётся:

И свет ложится пустыней
На утренние пески.

Чаще всего в этих стихах повторяется слово «yeso» — «гипс, штукатурка» — как знак сухости, серости, как символ его душевной пустыни. Упоминаются похороны, «свинцовые собаки», «черные кактусы», «разрушенные арки», «темные планеты» (определение «темный» пройдет через все его последние «Сонеты о темной любви»), «солнце скорпионов», «соляной дождь», и этот последний не может не напомнить о дожде из серы и соли, пролившемся над библейским Содомом. (Этот образ часто занимал воображение поэта, и он даже имел намерение написать пьесу для театра под названием «Гибель Содома».) Сколько здесь негативных образов! «Горькие корни», «сердце из гипса», «серая долина тела твоего»… Здесь нет уже его родной Андалузии, с ее живыми источниками, отцовскими полями, ласковым журчанием Гениля… И хотя Лорка упорно возвращается мыслями в Гренаду с ее воротами Эльвира, «миртовыми двориками», «утренними колоколами» — не о ней идет речь, нет: в этих стихах обнажает он свою душу — под предлогом обращения к арабской поэзии, от которой он совершенно далек. Здесь — апофеоз опустошающего одиночества и безнадежности:

Вода не оживит меня,
и смерть пойду искать
я в жестком свете,
что меня поглотит.

Вообще, арабская поэзия, и «ghazal» в том числе, — это прежде всего поэзия эротическая. Она воспевает восторг чувств, вожделение, вино, экстаз. Рай Магомета, каким он представлен в красочных миниатюрах, — это сад наслаждений. Лорка был хорошо знаком с поэзией Омара Хайяма, и особенно — Хафиза: еще в 1922 году в своей лекции о «канте хондо» он упоминал о его «великолепных любовных газеллах». Лорка восторгался этим «человеком из Шираза… национальным персидским поэтом», который «воспевал вино, прекрасных женщин, тайны камней и бесконечную голубую ночь». Лорка упомянул также поэта XIII

века Сераха аль-Барака, чье «сердце горело живым огнем», — образ этого поэта Федерико «заберет» себе в «Диван Тамарита»; «присвоит» он и поэта Ибн Зиари: всех их он открыл для себя благодаря антологии «Поэты Азии», изданной в Париже в 1933 году в испанском переводе Гаспара Марии де Навы, Конде де Норонья.

В «арабской» поэзии Лорки мы, однако, не найдем традиционных утех плоти. Говоря о женском теле, он называет его «вечно ускользающим» и отвергает его темные чары:

Не свети мне ясной своей наготой —
Как черный кактус среди тростников.

Оставь меня в тоске темнеющих планет
И не дразни сверкающим бедром.

Федерико познал желание, но не обладание, он предпочитает тайну — откровенности, ожидание — доступности, в духе другого поэта, Валери, который писал: «Я жил ожиданием вас…» Чем-то немного сродни церковным мракобесам Средневековья, которые объявляли женщину «вместилищем нечистот», Лорка видит в ней таинственное существо, глядящее на него «из смутных клоак темноты». В «Касыде о простертой женщине», нисколько не напоминающей томных Венер с картин Ренессанса или прекрасную обнаженную Венеру Веласкеса, предлагающую нашему взору свои изобильные бедра, Лорка способен разглядеть в ее наготе лишь некий мрачный символ:

Бедра твои как корни в борьбе упругой,
губы твои как зори без горизонтов.
Скрытые в теплых розах твоей постели,
мертвые рты кричат, дожидаясь часа.

(Перевод А. Гелескула)

Для Лорки роза неизменно «ищет иного»; он повторяет это трижды, как рефрен, в своей «Касыде о розе». Весь этот цикл объединен, по сути дела, одной-единственной темой, темой смерти, — это продолжение мотивов бесплодия души, это образ «горького корня», пронизывающего собой весь «земельный надел» лорковской поэзии последних лет. И он взывает теперь, в другой «Касыде», к спасительной руке, к «невозможной руке»:

Нужна мне лишь эта рука —
она пусть свершит мне помазанье
на белом одре агонии.
Нужна мне лишь эта рука,
что смерти моей придержит крыло.

(Здесь и далее — перевод Е. Чижевской)

Всё сказано. И всё изжито. Поэту остается, в конце этого 1935 года, за несколько месяцев до смерти, написать лишь несколько «Сонетов о тайной любви». Эти поэмы, вероятно, посвященные самому дорогому другу со времен «Ла Барраки», Рафаэлю Родригесу Рапуну, были в большинстве своем похоронены во рву вместе с ним: он сражался в рядах республиканцев и стал одной из жертв гражданской войны. 11 сонетов были найдены и опубликованы по прошествии немалого времени после гибели поэта. Заголовок для этого собрания заново обретенных сонетов был определен уже задним числом, но был бы вполне одобрен самим Лоркой, который создавал их в духе одного из самых эротичных из испанских поэтов-мистиков, Сан-Хуана де ла Крус: тот воспевал любовь христианской души к своему Создателю на манер любовной песни — что явно восходило к библейской «Песни песней» царя Соломона. Воспевал совсем так же, как и в наши дни, каждую пятницу вечером, поет в синагоге иудейская душа, встречая «Невесту Шаббат»:

В темной этой ночи,
вся в любовном горенье, —
выйду я незаметной —
о, мое приключенье! —
из спящего дома — к нему.
[…]
На расцветшей груди у меня,
для него одного лишь хранимой,
он уснет, ласкаемый мною,
в трепетании листьев кедровых.

(Сан-Хуан де ла Крус «Стихи», около 1585 года)

Не мог Федерико оставаться равнодушен к этим стихам: они так много говорили его душе, созданной для любви! И поэт представил себя в них в женском образе. Совсем нетрудно сопоставить строки из «Живого факела» великого испанского

мистика, воспевшего «нежное касание» и «ласкающую руку», — со стихами его далекого потомка. И всё же пустынная душа Лорки очень далека от щедрой открытости его великого предшественника: в последних стихах он смог поведать лишь о «ночи души, навсегда омертвелой». Он слишком далек от умиротворяющей ласки Возлюбленного (только христианская душа может беззаветно предаться в любящие руки своего Создателя) — вместо нее в его душе звучит лишь «тихий голос тайной любви», зияет «живая язва», «жалит горькая игла» — и потому «цвет ее задушен». Последняя из этих сохранившихся поэм — это исполненная бесконечной скорби жалоба о неразделенной любви:

Твой отказ на безмолвные мольбы
потонет когда-нибудь в смерти,
следа не оставив в трепещущей плоти.

Таким было последнее слово поэта. Его «трепещущая плоть» предстанет вскоре перед расстрельной командой и умрет обездоленная, омертвевшая еще при жизни — бросая упрек тому единственному тайному свидетелю, кто «видеть мог, как гибли мои цветы»…

ПОСЛЕДНИЕ ОГНИ РАМПЫ: ЦВЕТ ОДИНОКИЙ, ЦВЕТ ОПАВШИЙ

Я хотел бы спать тем сном ребенка, чье сердце рвалось в открытое море.

Федерико Гарсиа Лорка

Двенадцатого декабря 1935 года в театре «Principal Palace» в Барселоне состоялось представление последней пьесы Лорки — «Донья Росита, девица, или Язык цветов». Это пьеса о том, как проходит время, опустошая человеческую жизнь, — излюбленная тема Лорки, но она достигает здесь, несмотря на явно фривольный оттенок сюжета, — особой глубины. Даже не претендуя, по видимости, на эту глубину, почти порхая, Лорка открывает нам свое сердце и сбрасывает покров со своей экзистенциальной тоски, прибегая при этом всего лишь к «языку цветов», шуршанию одежды и трепетанию веера.

Действие происходит в Гренаде в конце XIX века, но приход нового века уже ощущается во втором акте и вполне очевиден — в третьем. Замысел пьесы возник на основе одной французской книжки, которую друг Федерико, Хосе Морено Вилья, дал ему почитать еще в бытность их в студенческой «Резиденции». Это было пособие по ботанике, посвященное различным сортам роз, один из которых, *Rosa mutabile,* характеризуется особой недолговечностью (она цветет всего лишь один день) — откуда и ее название. Это природное явление должно было произвести сильное впечатление на поэта, который увидел в нем символ человеческой жизни, подобный загадке Сфинкса, которую разгадал Эдип: утром — расцвет, в полдень — зрелость, к вечеру — увядание и смерть. Лорка развернул этот образ в стихотворение из двадцати строк восьмисложником: это стихотворный размер, традиционный для испанской поэзии:

Раскрывшись на восходе дня,
она всегда красна, как кровь.
Ты не коснись ее росы —
Обжечься можешь невзначай.
А в полдень, полностью раскрыта,
тверда она, как тот коралл, —
и солнце, наклонясь, глядит,

любуясь на ее красу.
Вот птицы стали петь в ветвях,
и вечер близится уже, —
он никнет, как цветок фиалки, —
и роза так бледнеет, словно
покрылась солью вдруг морской.
Когда же ночь спустилась долу,
блестит металлом рог луны,
и звезды смотрят с высоты,
и ветер тихо опадает, —
тогда на грани темноты
она смертельно увядает.

Несмотря на внешнюю легкость этой поэмы, обращает на себя внимание ее элегическая тональность — мотив уходящего времени, навевающий печаль: пора собирать пожитки и покидать эту жизнь, окрашенную предчувствием конца света (за что критики не раз упрекали и Чехова, особенно по поводу его «Вишневого сада»).

Росите 20 лет в начале пьесы, 35 — во втором акте и 45 — в третьем. Никогда прежде Лорке не удавалось с такой остротой и драматизмом изобразить «утечку» времени. Неужели ощущал он себя таким старым и покинутым в свои 37 лет? Совершенно очевидно, что Росита — это он сам, лишенный привязанностей, обделенный радостями любви, не имеющий потомства (мы узнаем здесь его «Йерму» или «Башмачницу» — да и вообще весь его театр), его неизбывное одиночество и, вероятно, предчувствие близкой смерти. Всё это он носил в глубинах своей души и выплеснул наружу посредством этой пьесы, на первый взгляд столь поверхностной и игривой (ей дан подзаголовок «Язык цветов»). Отметим, что эта пьеса была сыграна еще отдельно для флористов Барселоны, которые 22 декабря стеклись в театр со всех уголков города с огромными букетами цветов. Удивительный факт, и если учесть, что это представление, в самом конце 1935 года, было последним представлением пьесы Лорки в Испании, незадолго до его гибели, то вся эта цветочная процессия могла быть воспринята, задним числом, как похоронные почести поэту. Да и в самой пьесе всё говорило о неизбежном конце…

Итак, три акта пьесы — это юность, зрелость и закат доньи Роситы, старой девы. В самом начале пьеса полна радости, музыки и песен, взятых из андалузского фольклора, который Лорка никогда не переставал пропагандировать. Автор представил свою пьесу как «поэму Гренады».

Первый акт переносит нас в зимний сад и погружает в «растительную поэзию». Поэт нанизывает целое ожерелье из названий растений — возможно, почерпнутых из той книги по ботанике, которую он прочел когда-то. Особенно он выделяет хризантемы (кстати, это главным образом французские цветы), которые он описывает «растрепанными, как голова цыганки». Решительно, что бы ни говорил сам Федерико об этих «цыганских излишествах», в которых упрекали его читатели и критики, — он навсегда сохранил в себе тот цыганский мир и тех танцовщиц фламенко, которыми восторгался в дни своей юности в Сакромонте.

Чтобы не впасть в слащавость, он прибегает к грубоватым приемам и острым словечкам, особенно в первом акте, с этими «выходами», на весьма приземленном уровне, колоритного персонажа — Кормилицы (чей прототип проживал в его собственной семье). Если нужно назвать своим именем половую принадлежность женщины — она, нимало не смущаясь, выкрикивает это слово во всю свою луженую глотку, как и все прочие «сельские шуточки» — так она сама это называет. Самая смешная из ее выходок непереводима с испанского: так, она подтрунивает над маленькой Роситой, которая не может и минуты усидеть на месте: «Вот вечно она — с ярмарки на мельницу, с мельницы на ярмарку, с ярмарки на мельницу, с мельницы на ярмарку!» На это тетушка ей отвечает: «Посмотрим, так ли оно будет!» А «соль» этой испанской игры слов в том, что если несколько раз быстро повторить эту фразу, то будет выговариваться неприличное слово — там, где его не ожидаешь, или, вернее, там, где оно лукаво подразумевается. В данном случае получалось знаменитое «слово из трех букв». Впрочем, подобное может иметь место в любом языке. Федерико любил посмеяться в компании товарищей, еще с давних времен гренадского «Укромного уголка», и никогда не утрачивал этого свойства — проявилось оно и в этой его последней пьесе, несмотря на огромную грусть, заключенную в ней. Вероятно, так он пытался хотя бы немного облегчить себе тяжесть на сердце.

В центре пьесы — любовь к Росите ее Кузена. С этим приемом у Лорки мы уже встречались: только Росита названа здесь именем собственным, все прочие персонажи — это Кормилица, Тетушка, Дядя, Племянник, а на втором плане — Семейство Манола, Мать старых дев, Молодой Человек, Два Рабочих, Профессор экономики и даже — Голос. Этот способ представления персонажей, о котором уже говорилось ранее, помогает высветить крупным планом главную героиню, Роситу, старую деву, — словно все огни рампы направлены только на нее.

Итак, есть любовь — в начале пьесы, но эта любовь так и останется витать в воздухе, невоплощенная и незавершенная, растворившаяся в пространстве, как запах той розы, чья жизнь длится всего один день. Лорка написал пьесу о любви, которой не будет, которая не может и не хочет осуществиться. Здесь высшее воплощение его излюбленной идеи — после всего, что он уже сказал своим театром на эту тему, тему «невозможной любви».

В первом же акте появляется Племянник и объявляет, что едет вслед за родителями в Америку, а его Тетушка отвечает ему на эту грустную новость репликой: «Ты воткнешь в ее сердце стрелу с фиолетовой лентой». Здесь использован один из образов тавромахии — бандерилья: дротик, украшенный разноцветными ленточками, который бандерильеро втыкает в загривок быку. Оно и понятно: ведь мы с вами — в Андалузии, и Федерико был воспитан отцом в атмосфере корриды. Образом «стрелы с фиолетовой лентой» уже всё сказано о будущем страдании: у него цвет страсти и боль смертельной раны. Эту рану наносит Росите своим отъездом ее Кузен. Впрочем, он дает ей обещание: «Всеми сокровищами Господа, благоуханной гвоздикой на его груди я клянусь, что обязательно вернусь к тебе».

Смягчая жесткий драматизм этой начальной ситуации, Лорка открывает второе действие пьесы появлением карикатурного персонажа: это университетский профессор-педант, который прославляет прогресс и завоевания науки (ведь это уже начало XX века), — отметим попутно, что сердечный друг Сальвадор Дали также был ярым поклонником технического прогресса и, на пару с Фернаном Леже, всячески прославлял его своими художественными средствами. Но, конечно, был у Лорки и некий конкретный прототип — профессор, которого он, возможно, знал еще в Гренаде и над которым здесь подшучивает. Только послушайте, как этот тип бахвалится своей латынью перед остолбеневшим Дядюшкой: «Я ощущаю себя гражданином живого “polis”, и я убежденный сторонник “natura naturata”». Так что же нужно здесь этому колоритному типу? — Он увивается вокруг Роситы, зная, что она одинока: ведь прошло уже 15 лет с тех пор, как уехал ее жених. Он преподносит ей подарок, очень похожий на него самого, — худший китч даже представить себе трудно: «Это Эйфелева башня из перламутра, опирающаяся на двух голубок, несущих в клювах колесо индустриального прогресса». Публика хохочет, но Лорке, великому мастеру комизма, этого мало, и он «вбивает последний гвоздь» в гроб своего нелепого персонажа: «Я хотел преподнести вам маленькую серебряную пушку, через жерло которой виден Нотр-Дам в Лурде, или пряжку для пояса в виде змеи с четырьмя стрекозами, но потом подумал,

что Эйфелева башня — это подарок более изысканного вкуса». Публика хохочет еще пуще над этими подарками, и особенно — над заключительным выводом сего оригинала, весьма довольного собой. Сцена заканчивается цветистыми изъявлениями благодарности и всевозможными курбетами, что сразу отсылает зрителя к итальянской «commedia» или «Севильскому цирюльнику» Бомарше — Россини. И тут появляется Кормилица, возмущенная этим новым претендентом, так как здесь же упоминается, что уже был один такой, и тоже «с приветом». Ее возмущение находит себе выход в таком вот «магическом трюке»: «Я была тут, за дверью… и поставила веник вверх ногами — ну чтобы выставить отсюда этого господина». Известно ли это поверье где-нибудь еще, кроме стран Средиземноморского бассейна? Любой ребенок на побережье Андалузии или Алжира знает, что веник, поставленный вверх ногами за дверью комнаты, где беспардонно разглагольствует болтун, имеет свойство заставить его поскорее уйти — ведь веник на то и нужен, чтобы выметать мусор из дома!..

Появляется наконец Росита, и первый же ее вопрос — о почтальоне и том самом письме из Америки, которое всё не приходит… или просто запаздывает?.. Это день рождения Роситы, и Тетушка идет в сад, чтобы срезать по этому случаю розу, хотя Дядюшка сильно расстроен таким ее выразительным жестом. Здесь явно просматривается, хотя прямо не упоминается, грустная ассоциация: девственная роза Роситы была тогда сорвана — и с тех пор обречена безвозвратно вянуть и погибать. Время проходит: «rosa mutabile» начала пьесы уже достигла полного своего расцвета и готова начать отцветать. Росита теперь не осмеливается даже выходить на улицу: ведь мир там, за стенами дома, совсем изменился: все ее подруги замужем и уже стали матерями семейства; на нее указывают пальцем как на «брошенную», и ей остается только спасаться бегством в мечту о любви, в которой ей отказано. Она произносит ту фразу, которой одержим и сам Лорка (особенно если вспомнить другую его пьесу — «Когда пройдет пять лет»): «Я не хочу видеть, как проходит время». Но оно проходит, независимо от ее желания, — проходит мимо нее или прокатывается по ней, как дорожный каток…

В следующей сцене выясняется, что она даже не помнит, каким был ее возлюбленный, — она забыла его лицо («Правда ли, что у него была родинка?» — спрашивает она). В ее чистом и преданном сердце хранится только сама любовь, которая, не имея жизненной опоры, понемногу истощает ее, высасывает из нее ее собственную жизнь.

И вот — подарок судьбы. Письмо наконец приходит:

Племянник предлагает кузине выйти за него замуж, но есть при этом огромное «НО». Этот человек, чьи следы затерялись в Америке, в каком-то Тукумане, не может приехать сам и потому предлагает брак «по доверенности». Сегодня это может показаться удивительным, но в то время было не столь уж редким явлением — особенно между девушками, оставшимися на родине, и юношами, отправившимися на поиски счастья в Новый Свет. Так что Лорка ничего здесь не присочинил — он опирался на реалии тогдашней испанской действительности. В этот момент появляется Дядюшка, который символично объявляет о том, что наконец что-то начало меняться — время? цвет жизни? «Сам того не замечая, — восклицает он, — я срезал единственную “rosa mutabile” на моей клумбе! Она была еще красной!» Занавес.

Начало последнего акта — прошло еще десять лет. Не было того брака «по доверенности». Хуже того: жених взял в жены другую. И для Роситы конец надежд — это конец мира. Дядюшка умер, дом разрушается — и Росита, Тетушка и Кормилица должны его покинуть. Это тоже «Вишневый сад», но в лорковском колорите: необычайная смесь разных чувств, грусти и женской обездоленности — всего, что терзало сердце самого Федерико, вечно ждущего и вечно обманутого в своих ожиданиях. Разве мало отрезанных рук в его рисунках? Разве мало кровоточащих тел и сердец? В остром одиночестве Роситы — весь Лорка. Конечно, он старается ради зрителя несколько оживить безмерно грустный настрой этого действия — как всегда, «выходами» Кормилицы: она грозится поехать в этот самый Тукуман и разыскать там подлого кузена, «чтобы саблей снести ему голову и заткнуть ее между камнями, а потом отрубить ему правую руку, которая писала фальшивые клятвы и лживые уверения в любви». Ее комично преувеличенная ярость воздействует на зрителя благотворно: она немного разряжает гнетущую атмосферу акта. Впрочем, смех зрителей вскоре приобретает горький оттенок, особенно когда появляется еще один персонаж, в духе профессора-педанта из второго акта, — очередной воздыхатель Роситы, но уже достаточно «потраченный молью». На сей раз это профессор риторики, неудачник и нытик, автор трагедии «Дочь Иефая», которая никогда не была сыграна на сцене, — в этой трагедии нетрудно угадать несостоявшуюся оперу учителя музыки Федерико, Антонио Сегура Месы. Не напоминает ли она еще об одной из упущенных возможностей Федерико — ведь в юности он мечтал стать большим музыкантом, пианистом-виртуозом и вдохновенным композитором? О том, чего он лишился из-за внезапной смерти своего учителя музыки?

Раздаются двойные удары колоколов, и мрачная атмосфера

сгущается еще более. Кормилица в очередной раз впадает в ярость от преследующих их несчастий и бросает фразу: «Будь прокляты богатые!» — эта фраза в политической атмосфере 1935 года звучала особенно вызывающе, что бы там ни говорили об аполитичности Лорки. А когда она заканчивает свою тираду, бросая в зал: «Да чтоб от них не осталось даже обрезков их ногтей!» — разве не слышны здесь ропот зреющего народного бунта и близость столкновения, которое перерастет вскоре в гражданскую войну? Она и будет, в определенном смысле (особенно для анархистов, троцкистов и коммунистов), войной бедных против богатых. В пьесе это уход из чеховской атмосферы и переход в иную атмосферу — вечной испанской печали и чисто лорковской обездоленности и тоски. Последние слова Роситы тонут в слезах, и в то же время они исполнены особой силы, навевая картины неизбывного одиночества и увядшего цвета жизни:

«Всё кончено… и всё же, несмотря на все мои утраченные надежды, я ложусь спать и встаю с самым ужасным из сожалений — сожалением о том, что всякая надежда для меня мертва. Я хочу убежать, не хочу видеть, я хотела бы стать свободной и пустой… И всё же надежда преследует меня, осаждает, грызет — как умирающий зверь, в последний раз сжимающий челюсти на моем горле».

Эта метафора — голодный зверь, символизирующий умирающую надежду, — исполнена небывалой силы и сугубо оригинальна в драматическом смысле. Последняя реплика Роситы, сказанная под занавес, — это возврат к всё тому же заключительному двустишию о «rosa mutabile»:

> В час, когда ночь на землю сойдет,
> Поникнет она и тихо умрет.

Ночь сгущается и над театром Лорки — совсем как в этой последней пьесе, сыгранной при его жизни. Росита уходит в небытие своего одиночества, а Федерико вернется в Мадрид, где вскоре раздадутся первые грозовые раскаты войны. Он и станет одной из первых ее жертв.

УВИДЕТЬ МАДРИД — И УМЕРЕТЬ

И хоть иные хоронить меня
готовы —
Я жив,
И на губах моих есть
золотое слово.

Федерико Гарсиа Лорка

Когда Федерико отдавал свою пьесу «Донья Росита, девица» актрисе Маргарите Ксиргу, он уже начал писать другую пьесу, которая никогда не будет окончена. Его вдохновила на ее написание расправа с шахтерами в Астурии, учиненная генералом Франко в октябре 1934 года. В начале 1935 года Лорка ощутил потребность в театре более социально ориентированном, в театре политического протеста. Он менее всего был наделен даром зажигать словом на каком-нибудь митинге, никогда не хотел присоединиться к какой-либо партии — просто он чувствовал, что единственное средство, которым располагает, — это его творчество, и особенно театральное. Итак, он пишет первый акт, затем читает его (это было в конце года) своей любимой актрисе. Поскольку пьеса не была окончена и дошла до нас только в отрывках, Маргарита Ксиргу в позднейшем интервью донесла до нас замысел всей пьесы, которым Лорка поделился с ней: «Действие … происходит в “Театро Эспаньоль” в Мадриде. Там дают “Сон в летнюю ночь” Шекспира. Представление внезапно прерывается, но занавес не опускается. Что происходит? Почему актеры уходят со сцены? Из-за кулис выходит поэт, он же художественный руководитель труппы, и сообщает публике, что началась революция. Зрители инстинктивно встают, чтобы бежать из зрительного зала, но поэт заверяет, что всем лучше оставаться на месте: слишком опасно сейчас выходить на улицу…»

Те отрывки пьесы, которыми мы сегодня располагаем, выглядят несколько иначе, но действие в них действительно построено на мотивах восстания. Федерико ясно видел, что творится в Испании. Окончательного названия пьесы мы не знаем, но у автора было намерение озаглавить ее, из почтения к обожаемому им Кальдерону, «Сон жизни». В прологе пьесы (мы знаем, что Лорка любил предварять представление авторским прологом, непосредственно связанным с самой пьесой, как, например, в «Чудесной башмачнице») Автор заявляет,

обосновывая это название: «Я должен предупредить вас, что здесь ничего не придумано. Ангелы, тени, голоса, хлопья снега и мечты — всё это существует. Они живут среди нас, такие же реальные, как наше сластолюбие, как монеты в наших карманах, как рак, медленно пожирающий прекрасную женскую грудь или усталую грудь трудового человека.

Вы приходите в театр, чтобы развлечься. Для этого у вас есть авторы, которым вы платите, — и это справедливо. Но сегодня поэт запер вас здесь, потому что он жаждет тронуть ваше сердце, показывая вам то, чего вы не хотите видеть, и выкрикивая вам простые истины, которых вы не хотите слышать».

Речь идет о том, чтобы обострить чувствительность публики, вывести ее в иную реальность, в другой вид театра, мобилизовать ее душевные силы. И вот уже раздаются выстрелы, слышны разговоры, что «улицы заняты войсками» и по ним нельзя никуда пройти и что театр — единственное относительно надежное пристанище. Звучит фраза, явно вышедшая из опыта «Ла Барраки»: «Театр принадлежит всем! Это школа для народа!» Понимал ли сам Федерико, произнося эти слова, что они звучат как его завещание драматурга? Этот акт, единственный оставшийся нам от всей пьесы, повествует о возмущении и восстании; в нем слышны выстрелы и рев самолетов; он заканчивается тремя репликами, при которых «сцена освещается красным»:

Голос: — Огонь!

Другой голос (в отдалении): — Огонь!

Автор, выходя: — Да, огонь!

Какое потрясающее предвидение надвигающейся катастрофы! Лорка говорил еще Маргарите Ксиргу по поводу этой пьесы, что Поэт должен будет выйти из своей отстраненной роли автора, смешаться с толпой и пойти с ней на улицу, чтобы присоединиться к восстанию. Но Лорка ничего подобного не сделал, и пьеса его, без названия, остановилась в стадии замысла, как и многие другие, вроде «Гибели Содома» — все они могли стать его большими удачами. Верный своему глубинному призванию, он, в самый разгар гражданской войны, ушел с головой в работу над своим последним завершенным драматическим шедевром, которому дал подзаголовок «Женская драма в испанских селениях», — это был «Дом Бернарды Альбы».

Итак, мы в Мадриде. 29 апреля 1936-го года Федерико и Карлос Морла-Линч присутствовали на концерте в театре «Комедия»: американская певица Мариан Андерсон, контральто, исполняла негритянские «спиричуэле». Можно предположить, что именно Лорка, у которого еще были свежи в памяти впечатления

о мире Гарлема, убедил своего друга сопровождать его на этот концерт. Вполне возможно, что для этого он процитировал ему свои стихи из «Поэта в Нью-Йорке»:

> Черные плакали, смутно теряясь
> под зонтиками или под солнцем,
> мулаты ладонями, как из резины,
> тянулись коснуться белого тела,
> и ветер овеивал холод зеркал,
> вздувая горячие жилы танцоров.

Выходя из театра, они видели уже повсюду на улицах гражданских гвардейцев и «вольных гвардейцев» при оружии. Гражданская гвардия — это была испанская полиция, обязанная следить за общественным порядком и наказывать нарушителей; этот традиционный орган власти не всегда пользовался уважением населения, и именно его Федерико заклеймил было в своем знаменитом «Романсе об испанской жандармерии».

Правительство республики не слишком доверяло гражданской гвардии, и потому в январе 1932 года был создан еще один, специальный, полицейский орган, в обязанности которого входило в большей степени обеспечение общественного порядка, нежели преследование нарушителей, — так называемая «вольная гвардия». С тех пор эти два разных полицейских органа вынуждены были сосуществовать, но не всегда «на одной волне».

Гражданская война, по сути дела, уже шла, но по-настоящему она разразилась после убийства офицерами-республиканцами, 13 июля 1936 года, депутата-монархиста Кальво Сотело. В ответ последовало убийство в Мадриде лейтенанта «вольной гвардии» Хосе дель Кастильо, — по всей вероятности, фалангистами. С самого начала 1936 года трения между двумя лагерями всё более накалялись. Беспокойство Федерико росло, перерастая уже в настоящую тревогу, а затем и в панику, что и толкнуло его на бегство в Гренаду — это был, как выяснится, роковой шаг.

Наступивший 1936 год отмерил ему лишь семь месяцев жизни; эти месяцы были освещены его дружбой с Рафаэлем Родригесом Рапуном, его сотрудником, бывшим с 1933 года, со славных времен «Ла Барраки», его секретарем. В конце 1936 года эта труппа была отпущена Лоркой в свободный полет — после четырех лет хорошей, честной совместной работы, странствий по дорогам и двух сотен бесплатных представлений по всей Испании. Федерико передоверил это нелегкое дело молодому кинематографисту Антонио Роману (в 1949 году он, вдохновленный музыкой Мануэля де Фальи, снимет свой

знаменитый фильм «Колдовская любовь»). Федерико питал самые добрые чувства к Рафаэлю, которому посвятил, предположительно, свои «Сонеты о тайной любви», — Рафаэль будет заботливо хранить их при себе, до самой своей гибели на войне в рядах республиканцев. Ему же была посвящена третья часть «Поэта в Нью-Йорке» со знаменательным комментарием его друга-поэта Висенте Алейсандре:

> В нашем сердце бумажная птичка поет,
> что время для нежности еще не пришло.

Эти слова, пытающиеся что-то разъяснить, тем не менее остаются загадочными…

Кстати, дружеские отношения с Рапуном косвенным образом поспособствуют гибели Федерико. В том 1936 году, в конце июня, Федерико собирался сопровождать свою любимую актрису Маргариту Ксиргу в турне по Мексике. Они должны были отплыть на корабле в Нью-Йорк, а оттуда добираться поездом до Мехико: он заранее радовался как ребенок этому пятидневному путешествию по железной дороге. Уже даже были куплены билеты. Он хотел, чтобы Рафаэль ехал с ними, и Маргарита Ксиргу была согласна. Препятствием стал отец Рапуна: он возражал против того, чтобы сын, пусть и взрослый, уезжал так далеко, когда ему предстояло еще сдавать экзамены (в те времена молодой человек считался зависящим от родителей до тех пор, пока не начинал сам зарабатывать себе на жизнь). По этой причине Федерико и решил отложить отъезд, но через две недели вспыхнул мятеж генерала Франко, и дни поэта были сочтены.

Как прожил Федерико эти дни — черные дни Испанской республики? Ведь, в сущности, его душа была чужда политике. Известно единственное его высказывание, да и то скорее поэтическое и метафорическое: «В драматические моменты, переживаемые миром, художник должен плакать и смеяться вместе со своим народом. Надо отказаться от поднесенного букета лилий и увязнуть по пояс в грязи, чтобы помочь тем, кто ищет эти лилии».

Несмотря на настойчивые уговоры друзей присоединиться к борьбе, Лорка так и не вступил в коммунистическую партию — в противоположность своему другу Рафаэлю Альберти, который очень быстро занял положение официального поэта Коммунистической партии Испании. Нет, всё это было не для него. К тому же это сильно расстроило бы его мать — ведь так? Федерико давал себе такое забавное определение: «Я — анархист-коммунист-либерал, а еще язычник-католик и традиционалист-

монархист». На самом деле Федерико был просто гуманистом, вроде Альбера Камю, защитником человеческих свобод, и особенно — прав людей трудящихся или оказавшихся на обочине жизни. «Я, прежде всего, гражданин мира и брат всем», — заявлял он. Он ставил свою подпись под многими воззваниями, не колеблясь даже выразить поддержку «Ассоциации друзей Советского Союза»; в речи на одном банкете, рядом с Альберти и его супругой Марией Терезой Леон, а также старым товарищем Луисом Бунюэлем, он высказался в поддержку Народного фронта. Пресса отметила его присутствие и обратила внимание на его подпись под документом «Интеллектуалы — с Народным фронтом». Результатом этого было то, что, несмотря на панический страх перед гражданской войной, Лорка был зачислен в «левые», а самые правые из его недругов даже объявили его «опасным большевиком». Всё это будет ему «зачтено», вместе с прочими «грехами», в ходе поспешного судебного процесса.

На следующий день после убийства Кальво Сотело напуганный таким оборотом событий Федерико решил, бросив все дела, вернуться в родные края, где, как он полагал, будет в безопасности. И это несмотря на предупреждения друзей, среди которых был и Луис Бунюэль: «Федерико, грядут ужасные времена. Останься здесь. В Мадриде ты будешь в гораздо большей безопасности». Уговоры друзей оказались тщетными. Он уехал, нервный, сильно напуганный.

То была роковая ошибка. Смерть, как он пел об этом в первых своих стихах, ждала его — причем в родной Андалузии. 15 июля он покинул столицу, и последние его слова перед отъездом были обращены к его старому учителю еще по Фуэнте-Вакеросу, Антонио Родригесу Эспиносе. Он зашел к нему ночью, чтобы одолжить денег на билет на поезд. «Гроза приближается, — сказал он ему, — и я возвращаюсь домой. Там молния в меня не ударит».

ЖЕНЩИНА-ЗАТВОРНИЦА

Вы всегда найдете во мне всё ту же горячую любовь к театру… Я не пустой мечтатель.

Федерико Гарсиа Лорка

В поздней драматургии Лорка коснулся последним своим гениальным мазком судьбы испанских женщин, обреченных на жизнь в домашнем заточении. Он создает пьесу, в которой нет мужчины (его отсутствующий образ здесь всё же есть — только фантастически переосмысленный); это сугубо женский мир, и все женские образы собраны вокруг главной женщины — Бернарды Альбы. Эта пьеса называется просто — «Дом Бернарды Альбы», и это символическое название сразу напоминает о другой пьесе — самой «феминистской» в истории современного европейского театра — «Кукольный дом» Ибсена: она обошла все испанские сцены во время итальянских турне Новелли в конце XIX века (впрочем, успех имела весьма скромный). Через три десятка лет Лорка оценил находки тогдашнего авангарда и, конечно, театра Ибсена и Метерлинка: их следы легко обнаруживаются в его творчестве. Но если Ибсен описывает бунт женщины, которая не согласна более быть куклой, расчетливо выставленной в витрине, — Лорка разрабатывает целую теорию о женщине, которая, будучи жертвой общественных законов и социальных установок типа «что о нас скажут», ведет затворническую жизнь — в полном соответствии со старинной испанской поговоркой: «Сломайте женщине ногу — и пусть она сидит дома».

Эта пьеса будет представлена на сцене 8 марта 1945 года, то есть через девять лет после его смерти, в Буэнос-Айресе, в Аргентине, где находилась в эмиграции его любимая актриса Маргарита Ксиргу.

Действие в ней происходит «при закрытых дверях», в четырех стенах: в первом акте это некое абстрактное белое помещение; во втором акте — белая комната внутри дома, в третьем акте — белые стены патио.

Итак, дом Бернарды Альбы в трауре: умер отец семейства, и весь первый акт пронизан стенаниями и плачем. Две сотни женщин проходят здесь траурной чередой — так указано в ремарке. Словно вся Андалузия «в полном составе» погрузилась в траур. Мать и ее пять дочерей — все с черными веерами. Это какой-то «вселенский» траур, да и длиться он должен чуть ли не

целую вечность: в течение восьми лет дом будет закрыт для посторонних, окна и двери наглухо закрыты. «Воздух с улицы не проникнет в этот дом», — клянется верная вдова Бернарда. И дом становится саркофагом, тем более удушливым, что на дворе стоит лето, а дело происходит в жаркой Андалузии, и все жаждут воды и прохлады.

В сознании этой женщины, ограниченном и ущербном, любой мужчина предстает сущей анафемой для молодой девушки — если она хочет жить достойно, то есть «соблюдать приличия». Бернарда с устрашающей жесткостью обозначает эту свою позицию, хотя драматург, как отличный кукловод, умеет и здесь найти ниточку юмора и вовремя потянуть за нее:

«*Бернарда*: — В церкви женщина не должна смотреть ни на одного мужчину, кроме церковнослужителя, и то потому, что он носит юбку. Один поворот головы — и вот вы уже ощущаете тепло самца».

Впрочем, один мужчина здесь всё же присутствует, тайно, но настоятельно. Все дочери Бернарды любят его: Мартирио влюблена явно, Адела — его тайная любовница, а старшая сводная сестра Ангустиас — его невеста, потому что получила наследство от своего отца и являет собой достойную партию. К драме заточения и обездоленности добавляется жестокая ревность между сестрами, а накал страстей в этом доме усугубляется страшной духотой. Даже жеребец, которого должны отвести к кобылам на случку и который весь горит нетерпением, ошалело бьет всеми четырьмя копытами в стену дома. Желание, неотступное, властное, неистовое, всё опрокидывает на своем пути. Оно и дает Аделе силу взбунтоваться и обвинить мать в тирании: она ломает ее трость и признаётся во всеуслышание в своей любви к Хосе эль Романо. Адела — символ свободной женщины, способной на бунт. В противоположность Йерме или Росите, она заявляет: «Я не хочу жить взаперти. Я не хочу засохнуть, как все вы». Уже в первом акте раздается ее крик: «Я хочу выйти отсюда!» Она живо ощущает властный зов пола, она — сама страсть и огонь, это тот огонь, который сжигал и античную Федру: «Да я перешагну через свою мать, чтобы только утолить этот огонь, который загорается во мне, в моих ногах, в моем рту». Эти женщины-бунтарки — разве можно удержать их, томить их в плену? И не звучит ли здесь страстный голос самого Лорки?

В последней сцене драмы, когда Хосе (он так и не появится на сцене) бродит за стенами их дома, Бернарда хватает ружье и стреляет в него; она промахнулась, но Адела, думая, что он убит, убежала в свою комнату и повесилась. Впрочем, смерть юной

дочери для Бернарды не главное. Важно другое: опорочит ли это событие честь семьи, когда все узнают о нем? Нет, так как это «всего лишь» случайная смерть. Главное здесь — драма чести, и мать просто-таки одержима страхом перед тем, «что скажут люди». Бернарда придумывает «официальную версию» — ее дочь умерла девственной, невинной жертвой, и требует от всех домочадцев молчания. Знаменательно то, что первое слово, произнесенное Бернардой в пьесе, и ее последнее слово — «молчать!». Первая ее реплика — и последняя, когда падает занавес. В Испании, одержимой понятием чести, и в этом селе, одержимом понятием «что скажут люди», это слово — сакраментально:

«*Бернарда*: — Я не терплю слез. Смерти нужно смотреть в лицо. Молчать! *(Другой дочери.)* Я сказала молчать! *(Еще одной.)* Можешь плакать, но только когда ты одна! Мы все погружаемся в траур. Адела, самая юная из дочерей Бернарды Альбы, умерла девственной. Вы слышали? Я приказываю молчать. Молчать!»

Таково ее последнее слово. Так и представляешь себе зрительный зал, подавленно молчащий после трех актов драматического напряжения и бури страстей. Сам Федерико, заканчивая пьесу 19 июня 1936 года, заплакал. Мы не можем не сопоставить сегодня это финальное молчание на сцене и в зрительном зале, которое падает на всех, как тяжкие оковы, с мертвой тишиной перед тем залпом расстрельной команды, который поставил точку в жизненной драме поэта всего лишь месяц спустя.

Двадцать четвертого июня 1936 года Федерико, только что дописавший последнюю строчку пьесы, прочел ее в салоне графа и графини Йебес, перед своими друзьями Морла, верными его почитателями, и некоторыми другими. Через три недели он срочно отправится в Гренаду…

РАССТРЕЛЯННЫЙ ПОЭТ

…Смерть, что не оставит
даже тени
на трепетанье плоти.

Федерико Гарсиа Лорка

Зачем нужно было ему возвращаться в Гренаду? Мы знаем, что Мадрид в июле 1936 года был уже весь в огне и крови. Федерико жил затворником у себя в доме — в постоянном страхе перед возможным нападением; даже слабый звук взрыва заставлял его прятаться. Он вел себя как затравленный ребенок. Всю свою жизнь он был человеком открытым, публичным, охочим до задушевных разговоров, хорошего общества и дружеского общения — а теперь, лишенный общения и дружбы, он попросту растерялся.

И Федерико решил бежать в Гренаду, к своим: он надеялся рядом с теплым семейным очагом вновь обрести себя. Это решение оказалось роковым. Он еще не знал, а возможно, и знал подспудно — ведь всю свою короткую жизнь он был одержим *ею*, — что это бег к смерти. Он ошибся лишь городом, когда написал в своих первых стихах: «Кордова дальняя и одинокая… не смерть ли стережет меня с верхушек твоих башен?» На самом деле смерть подстерегала его среди высоких стен Гренады — «самого буржуазного города Испании», как он публично определил его однажды. Страх настигнет его, однако, и здесь, ведь именно тихая «буржуазная» Гренада вскоре полностью погрузится во мрак ужаса.

Федерико прибыл в Гренаду 14 июля 1936 года, за несколько дней до официального начала мятежа генерала Франко. Он, конечно, сразу направился к своим, но новость о его приезде тут же разнесла местная пресса, и все узнали, что знаменитый поэт Гренады вернулся в свои родные места. Вообще-то Федерико не рассчитывал задерживаться здесь надолго — только немного поправить здоровье и дождаться, когда его друг Рапун закончит свой университетский курс: ведь Маргарита Ксиргу уже ждет его в Мексике с большим театральным турне, на афишах которого значится имя Лорки.

Не суждено было Лорке побывать в Мексике, которая, лишь несколько месяцев спустя, приютит стольких испанцев, причислявших себя к республиканцам, — изгнанников, нашедших

там убежище. Федерико хотел дождаться, когда его друг Рапун разделается с экзаменами в университете и отправится вместе с ним за океан, но рок судил иначе. Шпионы-фалангисты и франкисты (пока их еще так не называют) буквально наводнили этот запуганный город; они ненавидят автора «Цыганского романсеро» и республиканской «Марианы Пинеды»; они ненавидят создателя «вредоносного» народного театра «Ла Баррака» за то, что он познакомил стольких простых испанцев с историей крестьянского бунта в деревне Фуэнте Овехуна (по пьесе, между прочим, национального классика Лопе де Веги!). Лорка показал им, что они сами могут быть бунтарями, презрев слепое подчинение властям. Враги ненавидят в нем свободную творческую личность — скандальную в глазах католического ханжества, которое вскоре окончательно накинет на Испанию удавку запретов и молчания.

А Федерико словно не отдает себе отчета в том, что творится вокруг него! Он беспечно прогуливается по улицам Гренады, устраивает публичные чтения, в частности своей последней пьесы «Дом Бернарды Альбы» в цыганском квартале Альбайсин, на вилле одного из своих близких друзей…

Но вот наступило 18 июля. Этот день в семейном гнезде всегда отмечался по традиции как день «San Federico», святого покровителя самого поэта и его отца, тоже Федерико. Друзья съехались сюда со всех концов Веги, но в этот летний день всё сразу пошло не так, как раньше: праздник был испорчен известием, что в этот самый день произошел военный мятеж генерала Франко, «запущенный» с Канарских островов, где генерал-путчист стоял со своим гарнизоном, а также из Марокко, где, за то время что Франко состоял в должности генерал-аншефа колониальной армии, он успел подготовить войска к захвату власти. В тот же вечер генерал Кейпо де Льяно возглавил гарнизон в Севилье, самый значительный в Андалузии, и завладел всем испанским эфиром. Правительство в Мадриде — в полной растерянности, премьер-министр Сантьяго Касарес Кирога, не сумев мобилизовать республиканские силы в Андалузии, подал в отставку, и это стало началом конца. Республика пыталась бороться с восставшими «националистами» законными средствами, но здесь сказалась извечная слабость демократии: что может законность против дикой силы, изощренной лжи и ярой ненависти?

В мирном, тихом доме гренадской Веги Федерико начинает вникать в суть происходящего — и снова охвачен тоскливой тревогой. Как и в годы предыдущей диктатуры, когда случаи репрессий имели место прямо у этих самых родных стен, он не

хочет выходить из дому, он замыкается в своем страхе. Да, он никогда не занимался политикой, никогда явно не предпочитал один лагерь другому — Сальвадор Дали вообще называл его самым аполитичным человеком в мире, — но он никогда не скрывал своих гуманистических убеждений и знает, что теперь у него появится много политических врагов.

Двадцатого июля гарнизон Гренады тоже сдался путчистам, и шурин Федерико, временный мэр Гренады Мануэль Фернандес Монтесинос, муж его младшей сестры Кончи, был арестован. В верхних кварталах города тщетно воздвигаются баррикады, совершенно смехотворные, и 23 июля город уже полностью в руках мятежников. Чтобы закрепить свою власть, они развязывают террор: «эскадроны смерти», в полном соответствии со своим наименованием, сеют смерть по всей Гренаде.

Вечером 18 июля Федерико, несмотря на страх, отправился в тюрьму навестить шурина (сколько мужества понадобилось ему на этот поступок!) и передать ему кое-какие продукты, но его и близко к ней не подпустили. Он вернулся домой в слезах, исполненный негодования, и лег спать. Понимал ли он, что вскоре за ним тоже придут? Тогда же он и увидел сон, который пересказал своему другу Эдуардо Родригесу Вальдивьесо: он видел себя простертым на земле (как это часто бывало в его шуточных представлениях перед друзьями, и Сальвадор Дали даже изобразил однажды его «смерть»), а вокруг обступили его женщины в черных одеждах с вуалями, в большом трауре, и каждая держала в руках распятие, которым грозила ему. Не была ли это сама Бернарда Альба, фанатичная католичка, мучительница своих дочерей, мстительница — представшая перед ним вместе с другими неутешными вдовами, чьими образами он заполнил подмостки своего театра? Федерико понял, что это значит: может случиться так, что он доживает свои последние дни… Он угадывает это, предчувствует, и это наваждение преследует его повсюду…

Его действительно уже искали, чтобы арестовать. 6 августа зловещий эскадрон фалангистов появился у дверей их Уэрта-де-Сан-Висенте. Его возглавлял капитан Рохас: это на его совести были убийства анархистов в Касас Виехас, неподалеку от Мадрида, в январе 1933 года. Тогда он был осужден на 21 год тюрьмы, но уже в 1934-м амнистирован кабинетом правых в правительстве республики и прикомандирован к гарнизону Гренады. Мануэль Рохас пребывал в убеждении, что у Лорки есть радиопередатчик, посредством которого поэт поддерживает связь… «с русскими»! Под испуганными взглядами всего семейства фалангисты перевернули дом вверх дном, но, конечно,

капитан Рохас ничего подобного не нашел и вынужден был ретироваться несолоно хлебавши.

Однако Федерико и его родным становилось всё тревожнее. Тем более что буквально на следующий день в их дом пришел старый друг семьи Альфредо Родригес Оргас, муниципальный архитектор Гренады и активный социалист, скрывавшийся от фалангистов с 20 июля, — и попросил у них убежища: он рассказал им о ежедневных экзекуциях, творимых в городе отрядами нацистов. И всё же Федерико надеялся, что Гренада, стонущая под нацистским сапогом, будет вот-вот спасена отрядами республиканцев, которые сумеют быстро восстановить прежний порядок.

Архитектор просил дона Федерико помочь ему добраться до территории, занимаемой республиканцами. Это было всего в нескольких километрах от Уэрты. Но в ту же ночь эскадрон фалангистов опять подошел к их дому. Архитектор бежал через черный ход и в темноте сумел добраться до Санта-Фе, города, находившегося в руках республиканцев, — он был расположен на полпути от Гренады к Фуэнте-Вакеросу: оттуда беглец направился в Малагу. Федерико вполне мог бы, или даже должен был, сопровождать его и вместе с ним выскользнуть из петли, которая сжималась вокруг него, но ему помешала нерешительность.

Девятого августа еще один, уже третий, эскадрон фалангистов наведался в Уэрта-де-Сан-Висенте: они разыскивали соседа семейства Лорка Габриэля Переа Руиса — он был «виноват» в том, что являлся братом двух преступников; избили на глазах у близких и арестовали. Прежде чем уйти, однако, фалангисты ворвались «заодно уж» и в дом семейства Лорка, вывели Федерико из его комнаты и избили, обзывая «maricon» — «педерастом». Затем они выстроили всё семейство на террасе, словно перед расстрелом. Собирались ли они сделать это? Точно неизвестно, так как в это время появился другой эскадрон фалангистов и тем было сказано уходить. Солдаты ретировались.

Тогда Федерико, наконец осознав, что приходят и по его душу, позвонил (по счастью, как раз перед его возвращением в Веге был проведен телефон) Луису Росалесу и попросил его о помощи. Луис — интеллигентный, деликатный человек, студент-философ, только что опубликовавший свои первые стихи, — был давним другом Федерико. Они часто виделись в Гренаде или Уэрте и много говорили о поэзии. Луис Росалес даже опубликовал хвалебную рецензию на «Цыганское романсеро» в престижном журнале «Cruz y Raya». Этот человек, верный друг, имел к тому же на руках неоспоримый козырь в сложившихся обстоятельствах: 20 июля он вступил в ряды Фаланги вслед за

своими двумя братьями, Хосе и Антонио, которые были видными представителями этой партии в Гренаде; сам же Луис был даже назначен начальником отделения Фаланги в Мотриле, небольшом городке недалеко от Гренады. Вот кто может стать для Федерико настоящим гарантом безопасности!

Луис Росалес предложил другу на выбор два решения. Первое — помочь Федерико бежать к республиканцам, но тот не захотел оставить своих родных на произвол судьбы и оказаться на положении беженца. Второе решение — дать Федерико убежище в своем доме в Гренаде, с согласия всей родни Росалесов. Федерико выбрал второй вариант, показавшийся ему более надежным. Что могло, казалось бы, угрожать его жизни в этом доме — настоящем оплоте фалангистов? И Федерико, ничего не подозревая, отправился прямиком в волчью пасть.

Десятого августа шофер Росалесов приехал за Федерико в Уэрту, чтобы отвезти его в Гренаду — «в надежное место». Поэт надел свой любимый морской костюм с черным галстуком, как о том свидетельствует фотография, сделанная в Буэнос-Айресе в 1934 году, на которой он снят вместе в Пабло Нерудой и другими друзьями, одетыми в такие же морские костюмы. Он взял с собой сменное белье и голубую пижаму в белую полоску — по всей вероятности, он был настроен еще довольно оптимистично, так как рассчитывал отсутствовать всего несколько дней.

Буквально на следующий день, через несколько часов после его отъезда, фалангисты вновь «высадили десант» в Хуэрте: на этот раз они пришли за самим поэтом и, не найдя, отправились искать его у его кузена, жившего в сотне метров от дома Лорки — в Уэрта-дель-Тамарит. Там во дворе стоял огромный глиняный кувшин, в котором, как они подозревали, мог спрятаться Федерико. В самом родительском доме они искали компрометирующие его бумаги, предметы, которые доказывали бы его «связь с красными»; они даже разобрали пианино в поисках пресловутого радиопередатчика — столь сильна была их уверенность в том, что таковой должен существовать. В глазах фалангистов Лорка был воинствующим коммунистом, тесно связанным с республиканцами Испании.

Между тем Лорке оставалось жить всего восемь дней. В большом гренадском доме Росалесов его разместили на третьем этаже, и никто не воспринимал его как беглеца — наоборот, он свободно ходил по всему дому, разговаривал со всеми, читал стихи, играл на пианино, которое специально для него внесли в его комнату. Он чувствовал себя комфортно в этой гостеприимной семье, галантно обращался к Есперансе, сестре Луиса, называя ее «прелестной тюремщицей», и пригласил ее в

недалеком будущем в Мадрид посмотреть вместе с ним его пьесу. Вечером, когда Луис возвращался со службы домой в своей голубой форме фалангиста, оба друга опять пускались в горячие поэтические дискуссии и даже затеяли было сочинение гимна в память всех погибших в этой войне (которая, вопреки их надеждам, еще только начиналась): Луис должен был написать текст, а Федерико — музыку. Этот проект погиб в зародыше, поскольку дни Федерико были сочтены.

Лорка ежедневно просматривал газету «Ideal» и был в курсе того, что творилось в Гренаде: там шли казни республиканцев, причем массовые — ведь город постоянно бомбила республиканская авиация, и эти расправы становились «справедливыми» ответными репрессиями. Адская машина насилия, мести, братоубийства была запущена на полные обороты — в результате к концу гражданской войны в 1939 году число жертв достигнет чудовищной цифры — один миллион погибших, из которых, кстати, лишь четыре процента составляли сами испанцы. Федерико был особенно обеспокоен участью своего шурина Мануэля Монтесиноса, потому что прочел в газете, что ежедневно нескольких пленников выводят из камер на расстрел. Вполне вероятно, что он даже просил Росалесов как-то помочь Мануэлю.

Пятнадцатого августа фалангисты снова появились в Уэрте — на сей раз уже с мандатом на его арест. Обыскав дом, они пригрозили, что заберут отца, дона Федерико, если тот не укажет место, где скрывается его сын. И тогда Конча, младшая сестра Федерико, дрожа от страха за своих троих детей (тем более что ее муж уже был арестован в первые же дни путча), не выдержала и указала убежище брата. Ее муж, Мануэль Монтесинос, на следующий же день был казнен. Когда Федерико узнал об этом, стало ясно, что ему надо срочно покинуть дом друга.

Семейство Росалес уговаривало его искать убежища в доме Мануэля де Фальи: ведь композитор представлял собой национальную гордость Испании и был к тому же ярым католиком, что должно было умерить ожесточение фалангистов против его друга-поэта. Но было уже поздно: 18 августа, в час ночи, три фургона остановились перед домом Росалесов.

Эскадроном командовал Рамон Руис Алонсо, всей душой преданный делу Фаланги, бывший парламентарий от Испанской конфедерации независимых правых, а ныне «истинный патриот», но неоцененный «по достоинству» отделением Фаланги в Гренаде: вступление его в фашистскую партию, на его взгляд, не было достаточно вознаграждено материально. И вот теперь перед ним открылась такая блестящая возможность отличиться —

арестовать «красного» в доме самих фалангистов, да еще и на виду у всех! Какая удача! Конечно, Росалесы пытались как-то договориться с фалангистами, но всё было тщетно: Лорку собирались арестовать за то, что, по словам Руиса Алонсо, «он причинил больше вреда своим пером, чем иные — револьвером».

В своей комнате Федерико слышал всё, что о нем говорилось внизу. Он в ужасе понял, что для него всё кончено. Тогда он встал на колени перед Распятием и принялся горячо молиться. Затем спустился и дал увезти себя в префектуру, что располагалась совсем рядом с домом Росалесов. К его несчастью, гражданский начальник, Хосе Вальдес Гусман, уехал по служебным делам, и его временно заменял подполковник гражданской гвардии Николас Веласко Симарро. Так Лорка оказался перед тем, кто, помня, как он «оскорбил» жандармерию в своих стихах, воспылал чувством мести — несмотря на высокие связи поэта в гренадской Фаланге. Всё было решено — ничто не помогло: ни заступничество семейства Росалес, ни вмешательство адвоката Лорки. Луис Росалес лично отправился в префектуру, чтобы оспорить действия Руиса Алонсо, который был чином ниже его, но оказался бессилен перед представителем нацистского правительства Хосе Вальдесом Гусманом — тот не захотел пощадить «этого красного».

Девятнадцатого августа в три часа утра Федерико вывели из префектуры закованного в наручники вместе с другим осужденным, учителем Галиндо Гонсалесом. Их посадили в машину с двумя гвардейцами и двумя солдатами-фалангистами и отвезли за десять километров, в Виснар, — здесь, на краю оврага, оба должны быть расстреляны, вместе с двумя бандерильеро, анархистами. Молодой гвардеец объяснил Лорке, что он сейчас будет казнен, и помог ему помолиться, потому что охваченный ужасом поэт не мог вспомнить слова молитвы «Confiteor», которой когда-то в детстве учила его мать.

На рассвете, в пять часов утра, все четверо были выстроены перед оливковой рощей, у журчащего фонтана «Ainadamar» (по-арабски «Источник слез»), расстреляны и сброшены в овраг, ставший их могилой, надолго преданной забвению — лишь «Источник слез» журчал, словно рыдал над убитыми.

Эта оливковая роща сегодня называется Парком Федерико Гарсиа Лорки, и сотни людей приходят сюда поглазеть на тот большой овраг (его очертания различимы и сейчас), где упокоился поэт — вместе с сотнями или даже тысячами других жертв франкистов в Гренаде.

Годы спустя его старый друг Сальвадор Дали напишет: «В начале войны мой большой друг, поэт “mala muerte” Федерико

Гарсиа Лорка был расстрелян франкистами в его родном городе Гренаде… Какая низость! Лорка был в действительности самым аполитичным поэтом на земле. Его смерть символична — поэт является неизбежной жертвой всякого революционного потрясения… Лорка был настоящей личностью, достойной восхищения, и этого оказалось достаточно, чтобы быть расстрелянным первым попавшимся негодяем испанцем — погибнуть первым среди многих других».

По правде говоря, эгоист Дали был более аполитичен, чем Лорка, который всегда защищал «униженных и оскорбленных», но правда и то, что Федерико, называвший себя «другом народа», или даже «братом всем людям», не считал справедливым принимать ту или иную сторону в братоубийственной войне. Доказательством тому — сам парадокс его гибели: названный «красным», он обрел себе защиту среди своих друзей-фалангистов, но погиб по воле какого-то чудовищного поворота судьбы.

Луис Бунюэль, тоже давний его друг (несмотря на некоторые недоразумения, бывшие между ними), утверждал, что «Лорка… никак не мог увлекаться политикой». Он оставил нам в своей книге «Мой последний вздох» прекрасное доказательство своей дружбы с поэтом и справедливую оценку его личности: «Известие о его смерти стало ужасным ударом для всех нас. Из всех, кого я в жизни встречал, Федерико был всегда на первом месте. Я не говорю здесь о его театре или о его поэзии. Я говорю о нем самом. Шедевр — это был он сам. Мне даже трудно представить себе кого-либо похожего на него. Садился ли он за пианино и подражал Шопену, изображал ли он пантомиму или короткую театральную сценку, — он был неотразим. Он мог читать что угодно — в его устах всё было прекрасно. Он был сама страсть, радость, молодость. Он был как язык пламени».

Тело поэта не было найдено: трупы расстрелянных заливали негашеной известью… Но он останется навсегда, еще и по этой причине, живой легендой, живым укором франкистской подлости, которая объявила миру свое позорное кредо словами одного из своих самых низких прихлебателей: «Смерть интеллигенции!» Лорка стал символом страданий Испании. Он стал символом всех жертв гражданской войны. Навсегда, для всех последующих поколений, Федерико Гарсиа Лорка останется Расстрелянным Поэтом.

МЕНЯ ЗОВУТ ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА

Сон был короток, но счастлив.

Мануэль Пуиг

Занавес упал. Осталось лишь написать эпитафию. Но не нам делать это — она уже была написана самим поэтом. Когда он садился на поезд в Гренаду, той памятной ночью 13 июля 1936 года, возмущенный франкистским переворотом и началом гражданской войны, он увозил в кармане несколько наспех исписанных листков: это была его последняя театральная пьеса с ностальгическим названием «Сны моей кузины Аурелии» — сегодня от нее осталось лишь несколько начальных страничек.

Пьеса была задумана как бы в продолжение, но и в противопоставление «Донье Росите, девице»: после напряженной и мрачной драмы затворничества, «Дома Бернарды Альбы», эта новая пьеса должна была стать возвратом к цветущей Андалузии — с ее источниками, ароматами и всей ее пьянящей прелестью. Это была бы своеобразная хроника жизни Гренады в 1910 году (тогда как действие «Доньи Роситы», на протяжении всех ее трех актов, происходило примерно в период с 1900 по 1925 год), то есть это было возвращение поэта в детство, когда ему было лет десять-двенадцать.

Пьеса погружает нас в его воспоминания о жизни в Гренаде, а именно — о гинекее[23], где мальчик любил проводить время со своими кузинами, самой любимой из которых была Аурелия — ей тогда было 22 года.

Занавес открывается — и мы оказываемся свидетелями их шалостей и милой болтовни. Идет беседа в духе «мадам Бовари» по поводу романа, читаемого вслух, действие которого разворачивается вокруг чистой юной девушки: воздыхатель похитил ее и увез с собой. На первый взгляд мы опять оказываемся в русле «Кровавой свадьбы» и с теми же проблемами затворничества и опозоренной чести — как в «Доме Бернарды Альбы», но здесь всё выглядит иначе. В центре — как всегда Женщина, с ее ожиданиями и мечтами. «Верите ли вы, что можно прожить, не читая романов и не ходя в театр?» — спрашивает Аурелия, которая на себе испытала, что представляет собой жизнь взаперти у сестер-монахинь Кальдерона — как в свое время донья Висента, мать поэта, а позднее — и его сестра Конча: в их жизни

многое значил побег в страну воображения.

Мечта, дающая силу выжить, — вот последнее послание, переданное нам поэтом. Ведь именно он поставил в своем театре «Ла Баррака» пьесу, которую можно считать архетипом всего испанского театра, — это «Жизнь есть сон» Кальдерона (и там и здесь — Кальдерон!). И он же отвел себе эту странную роль-аллегорию — Тень, бесшумно движущуюся по сцене в черных вдовьих покрывалах…

Когда Лорка садился на поезд, возвращавший его в последний раз на родную землю, перед его глазами проносилась, как сон, вся его жизнь — и в этой смене картин, словно в калейдоскопе, который он в детстве так любил, он вновь видел себя ребенком, влюбленным в свою взрослую кузину Аурелию: «У тебя такая красивая талия, и грудь, и кудрявые волосы, украшенные цветами. У меня ничего такого нет», — говорит он ей. И слышит резонный ответ кузины: «Так ведь я женщина». Но сколько горечи слышится в этой реплике!

А вот Федерико — в который раз! — смотрится в зеркало и видит на своем лице, на сей раз уже не пугаясь, россыпь родинок, которые раньше так часто вызывали в нем недовольство собой. «Ведь твои родинки — как маленькие мушки из бархата», — ласково утешает его кузина. Это его выдумка — или так было на самом деле? Слышал ли Федерико когда-либо в действительности такой комплимент? Такой «piropo», в котором звучит настоящее объяснение в любви:

> Родинок россыпь на милом лице —
> для глаз моих как ожоги;
> на ту же твою, что у самого рта,
> смотреть не могу я без дрожи…

Может быть, он слышал это от Аурелии либо от кого-то еще, кто прижимал его к своему сердцу?..

Или это только мечта — воплотившаяся если не в жизни, то в слове?..

Пьеса переносит нас в атмосферу Карнавала и подносит нам в дар, как последний букет от Автора его зрителям, вальсовый вихрь масок. Здесь появляется даже Гондольер, потому что мы перенесены в Венецию, а Венеция — это город любви, тайн и смены обликов, любви без заботы о завтрашнем дне, словно эхо знаменитой баркаролы Оффенбаха: «Ночь дивная, — о, ночь любви, улыбкой нас ты опьяняй…» Венеция у Лорки как венок из цветов, приплывший по каналам этого города-легенды, города Казановы… Но Гондольер у него поет совсем по-другому — это

кормчий, правящий свою ладью в царство сумерек: он поет последние стихи, написанные Лоркой, — стихи о несбывшейся любви, которые звучат как эпитафия:

О, гондольер влюбленный —
с лицом, какого больше нет, —
греби, греби без остановки.
Ведь не придет уже любовь,
и никогда уж не придет —
она вовеки не придет…

Эпитафия должна хранить имя человека для потомков, поэтому и в «Снах кузины Аурелии», где просто и мило беседуют взрослая девушка и ее юный кузен, она в конце концов спрашивает его:

— Как же звать тебя?

Поэту уже случалось выводить самого себя на сцену: это было в знаменитой поэме «Смерть Антоньито эль Камборио» (из «Цыганского романсеро»):

О, Федерико Гарсиа,
скажи обо мне гвардейцам!
Сломлено тело мое,
как стебель сухой тростника…

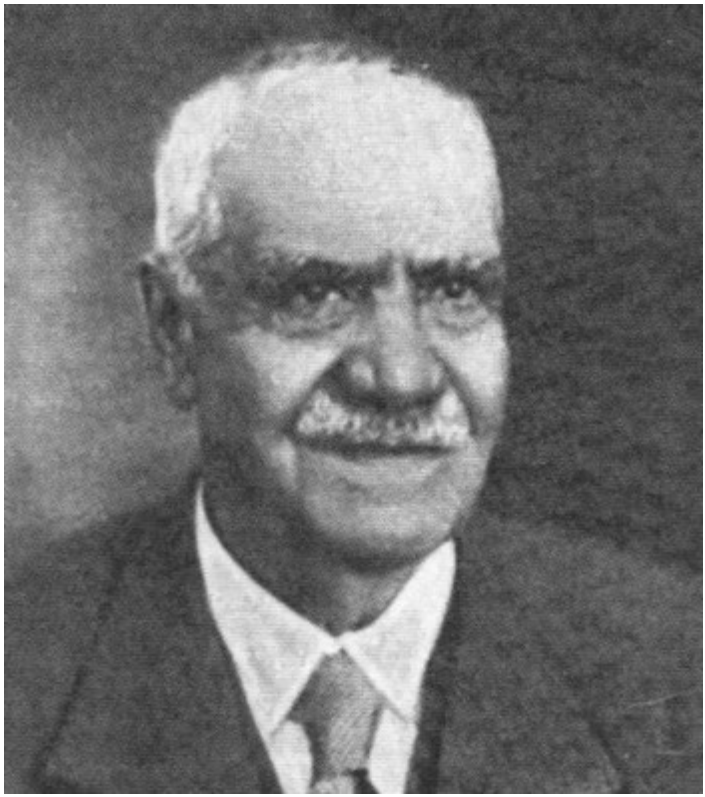
Так и в этих последних строках, на самом пороге смерти, которую он предугадывает, он хочет назвать свое имя, — сказать его и самой смерти в лицо, и ради того, чтобы его помнили живые — «круг за кругом» («ledor vador», как поэтично звучит это выражение на еврейском языке, обозначая круговорот дней). Пусть повторяют его имя поколение за поколением, как повторял он сам еще ребенком:

«Имя мое — Федерико Гарсиа Лорка».

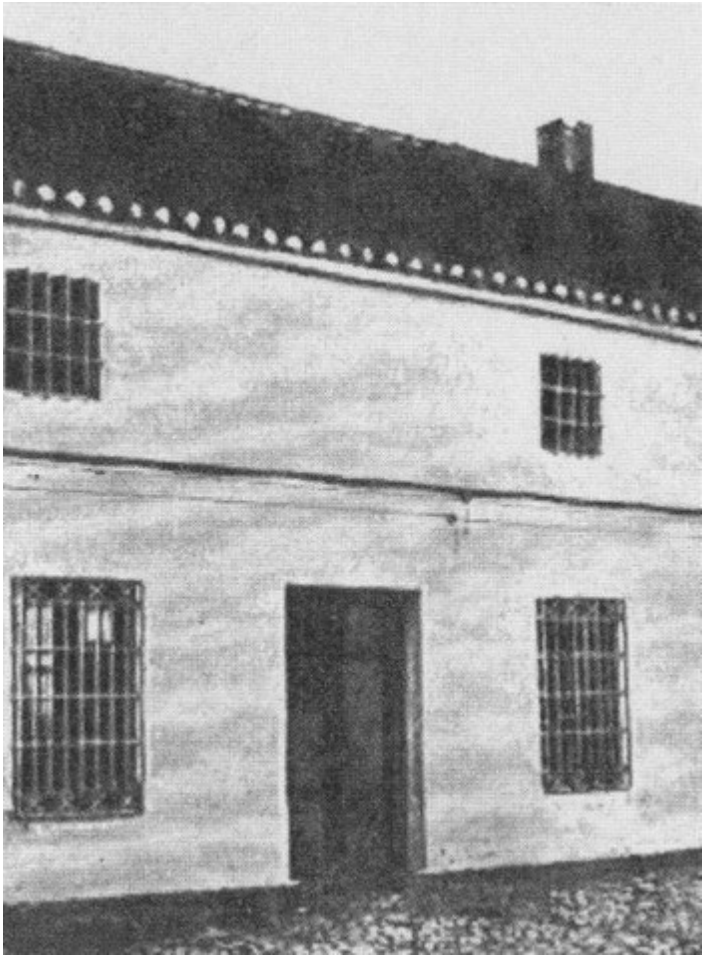
Спросим себя, как это сделал его старший друг Антонио Мачадо: о чем говорит нам эта давняя история — убийство, совершившееся в Гренаде в 1936 году, — что же на самом деле произошло на краю оврага в Виснаре, у «Источника слез»? Кто и почему пал здесь жертвой и почему в шквале ненависти обагрилась на арене кровью шкура быка, а на ступеньках амфитеатра воцарилась неловкая тишина и все рты сковало ледяное молчание? И если не сможем ответить мы сами, то нам отзовутся эхом камни: «Это убивают Лорку — Поэта…»

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Мать Федерико — Висента Лорка

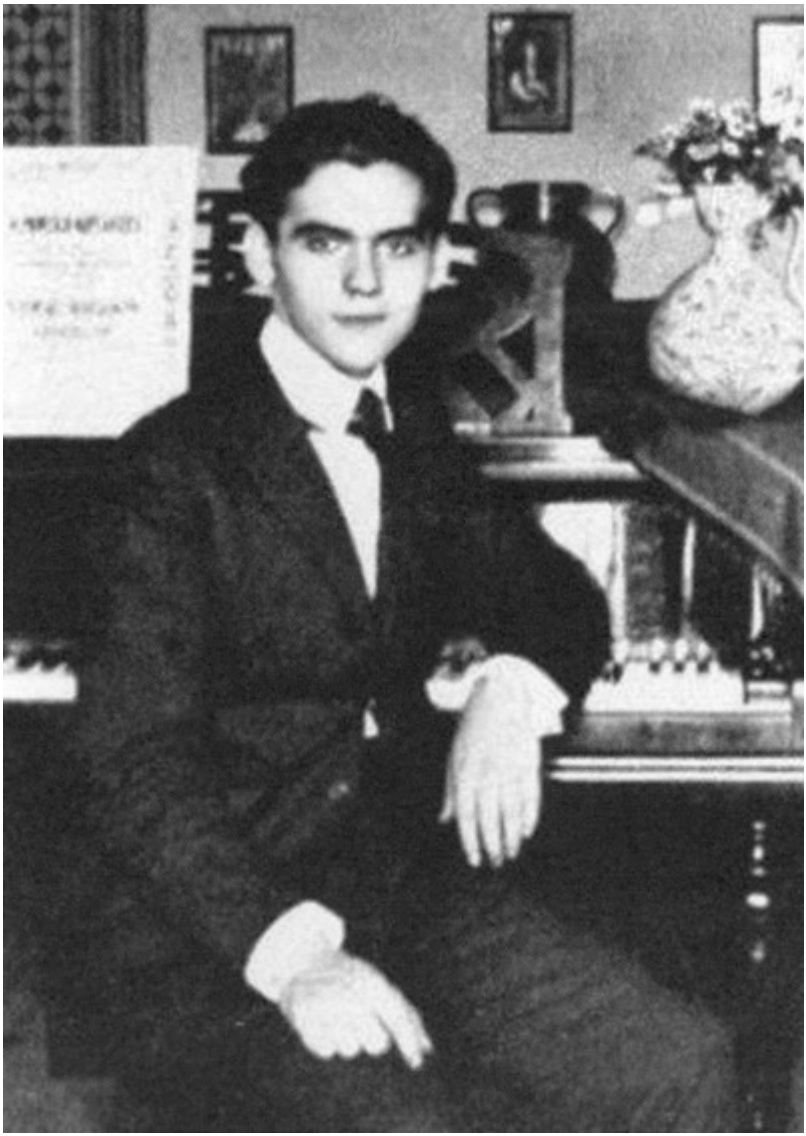


Отец — Федерико Гарсиа Родригес



Дом, в котором родился Федерико Гарсиа Лорка

Внутренний дворик домика Гарсиа Родригеса в Фуэнте-Вакеросе



Федерико у пианино

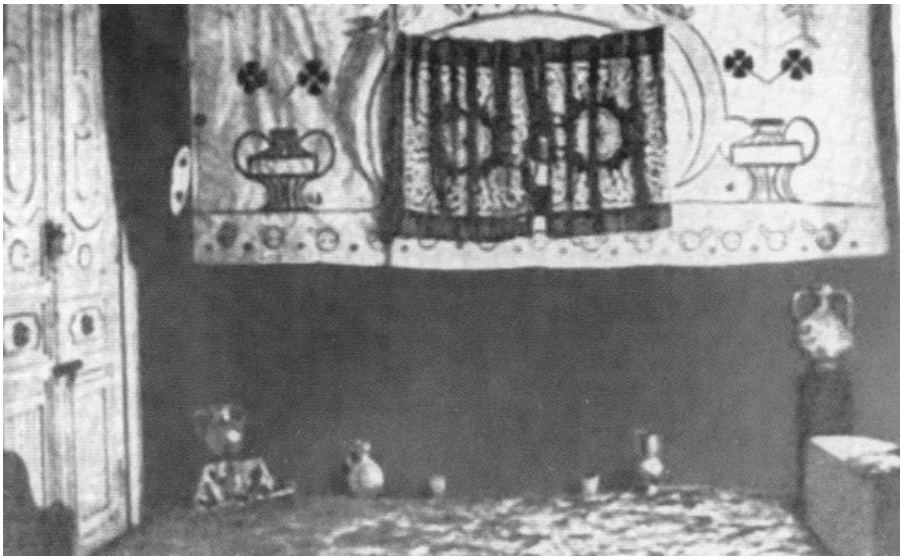
Донья Висента с детьми. Слева направо: Федерико, Консепсьон, Франсиско и Исабель

Федерико с сестрой Кончей

Федерико 20 лет

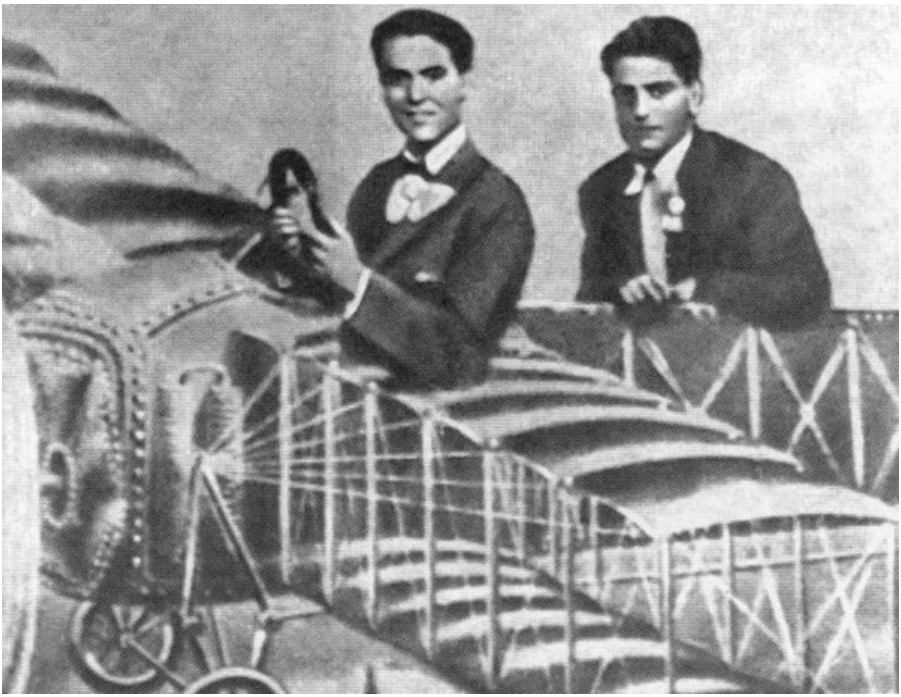
Игнасио Санчес Мехиас

Федерико со своими племянницами

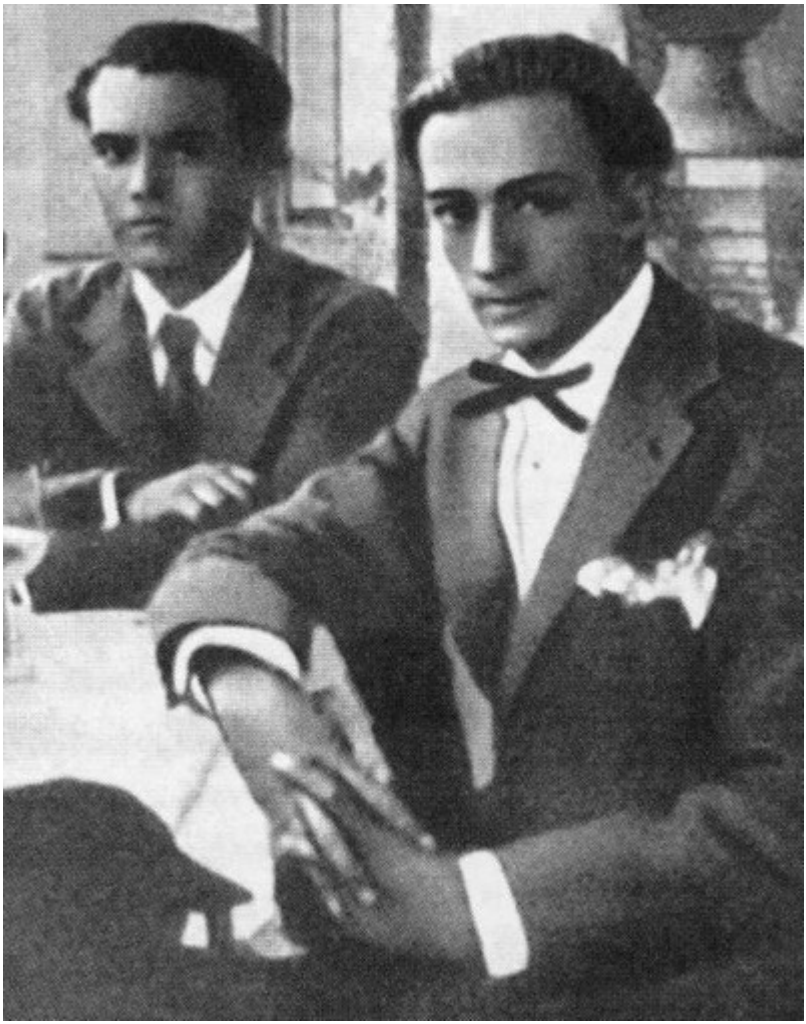


Кукольный театр, устроенный Федерико Гарсиа Лоркой для гранадских детей в 1923 году

Ана Мария Дали, Федерико Гарсиа Лорка и Сальвадор Дали

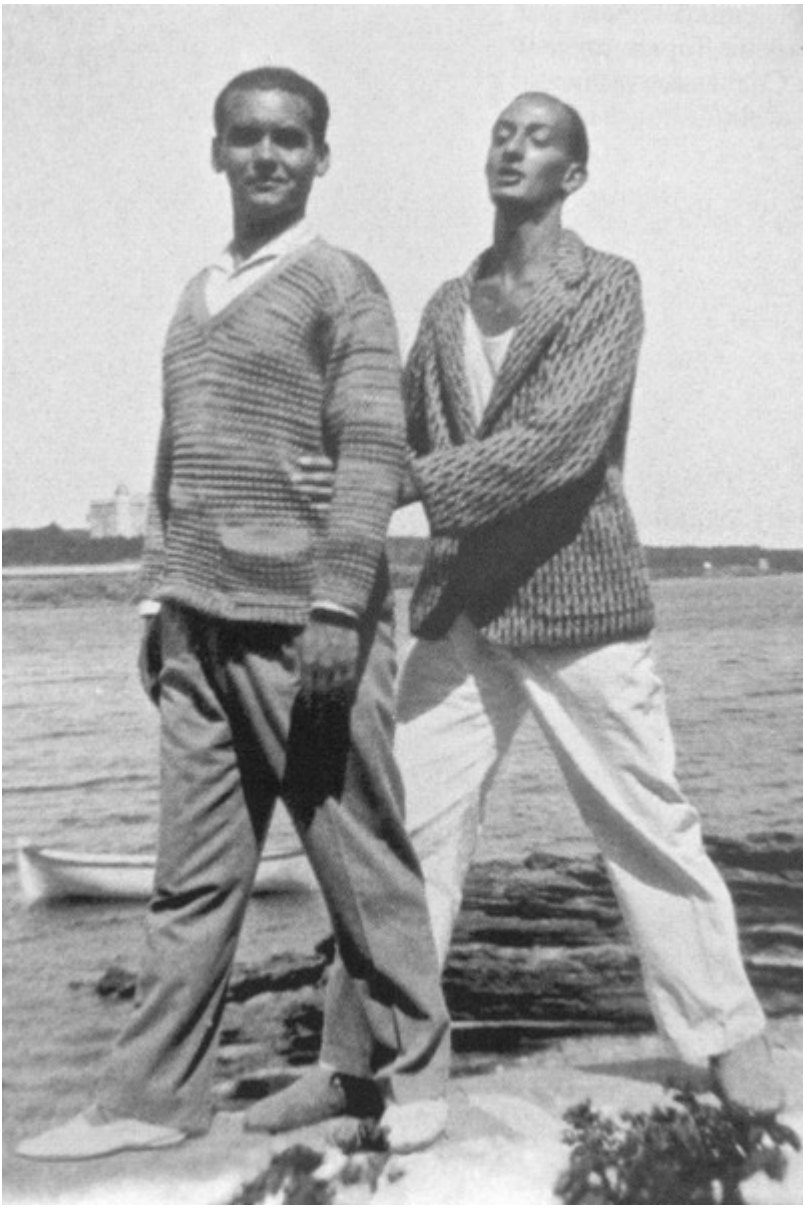


Федерико Гарсиа Лорка и Луис Бунюэль на вербене — народном гулянье



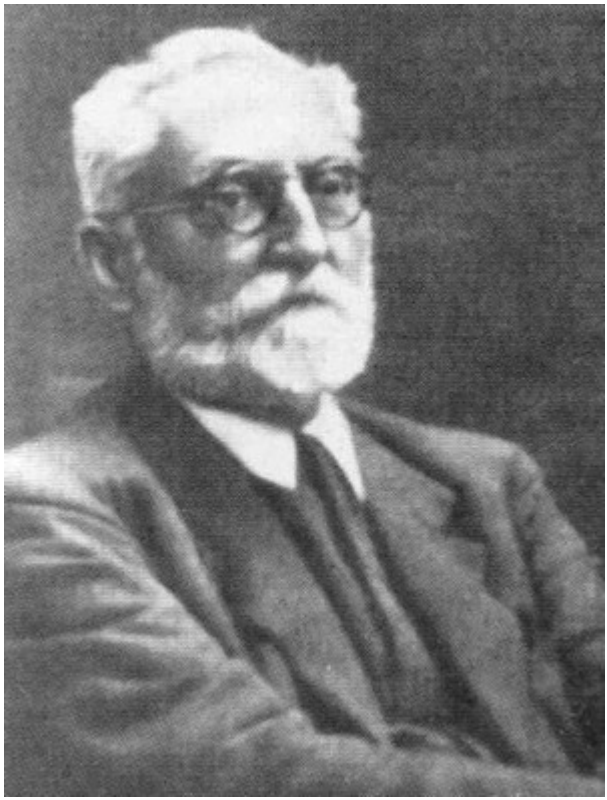
Федерико Гарсиа Лорка и Сальвадор Дали

Гала и Дали

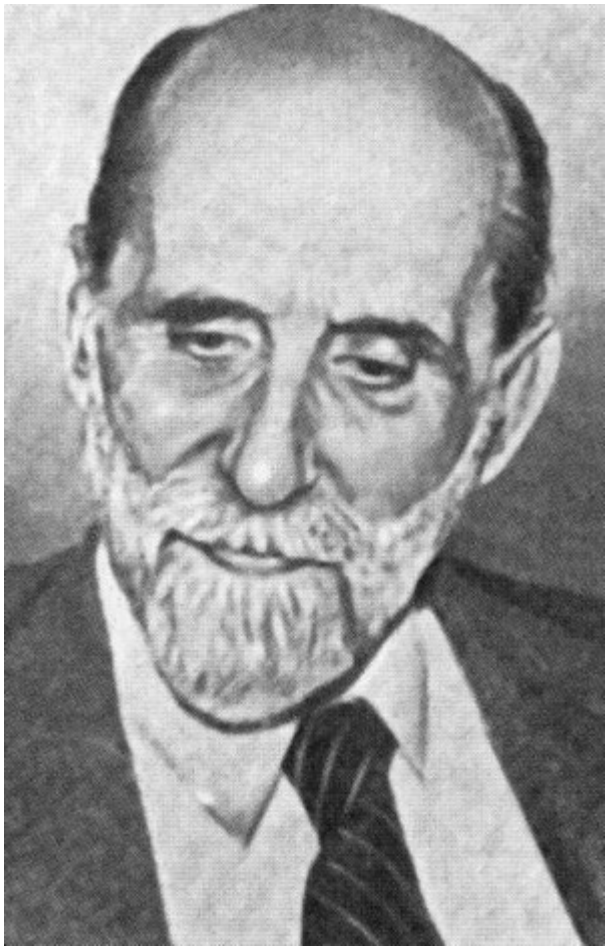


С Сальвадором Дали в Кадакесе. Апрель 1925 г.

Фернандо де лос Риос

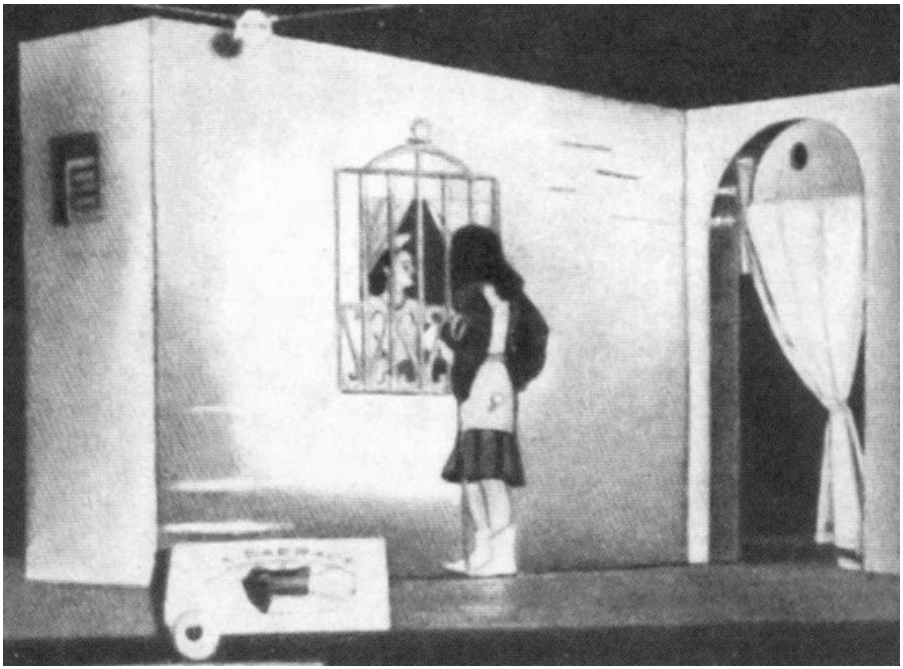


Мигель де Унамуно

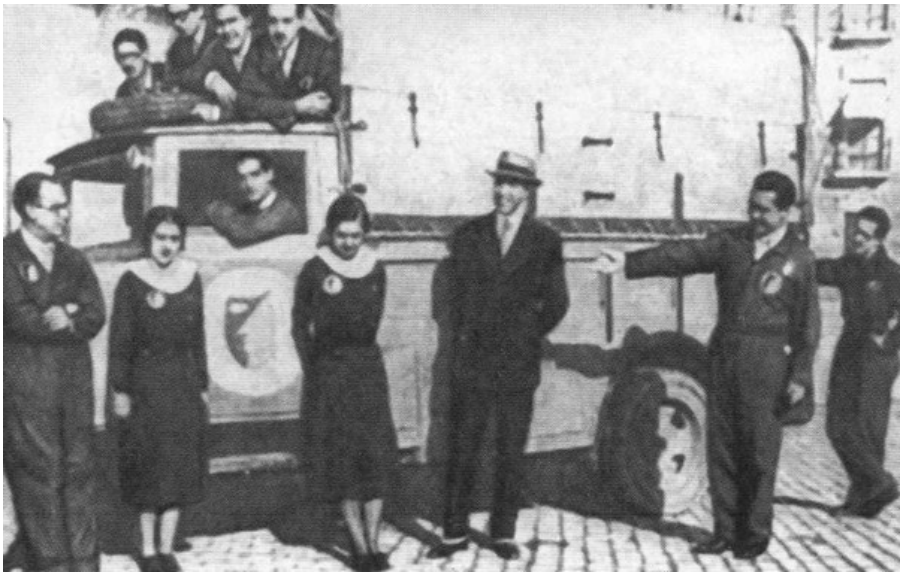


Хуан Рамон Хименес

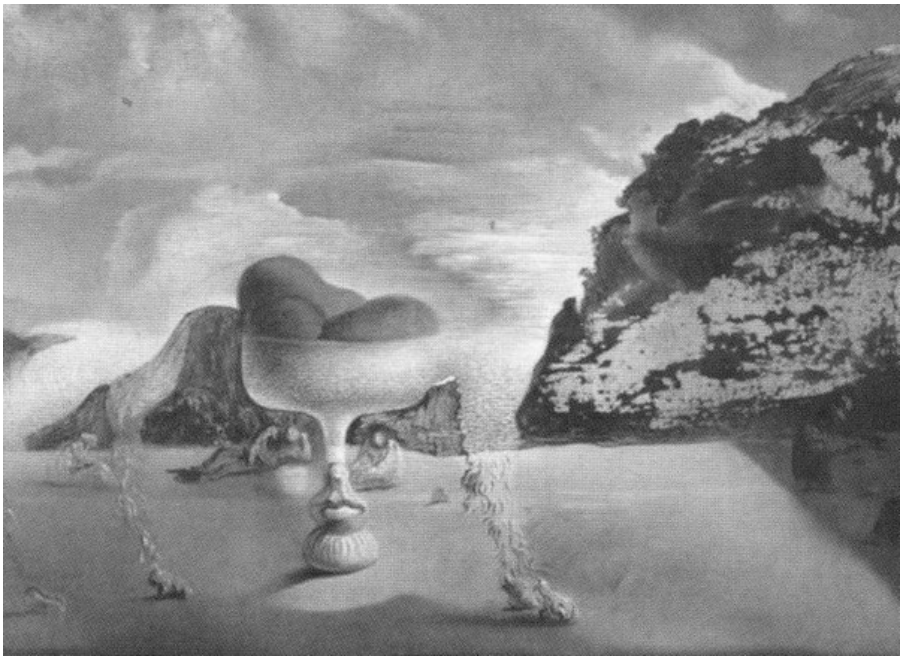
Антонио Мачадо



Сцена из «Фуэнте Овехуны» в постановке театра «Ла Баррака». Декорация и костюмы Альберто Санчеса



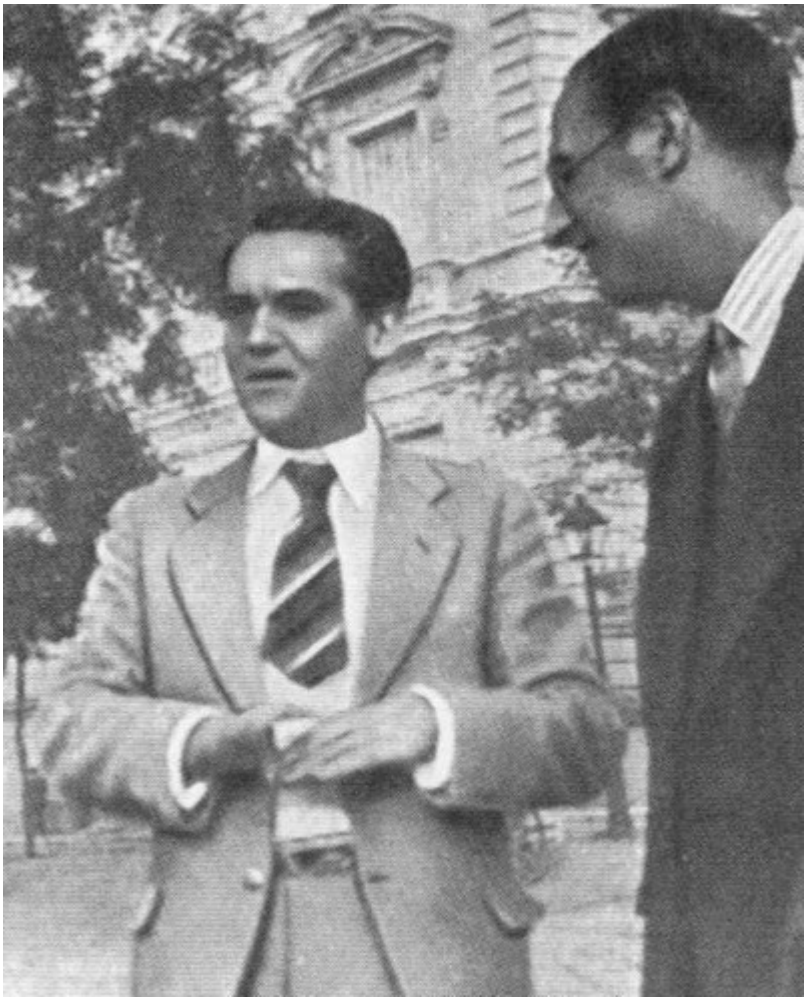
Лорка представляет Салинасу артистов театра «Ла Баррака»



Невидимый афганец и явление лица Гарсиа на берегу в форме блюда с тремя фигами. Художник С. Дали. 1938 г.

Памятник Мариане Пинеде в Гранаде

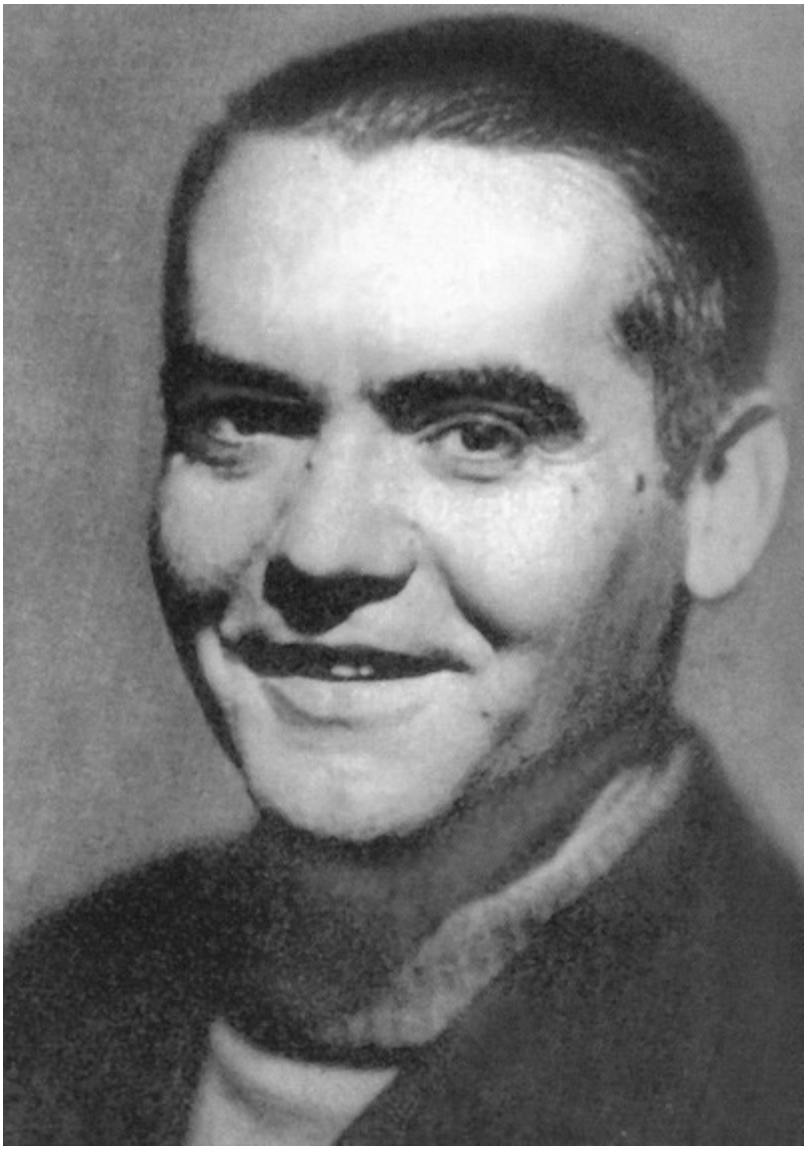
Федерико Гарсиа Лорка и Маргарита Ксиргу



Федерико Гарсиа Лорка и Хорхе Гильен

На пути к славе. 1930 г.

Маргарита Ксиргу



Федерико Гарсиа Лорка в последние годы жизни

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКИ

***1898**, 5 июня* — в полночь в Фуэнте-Вакеросе (Гренада) родился Федерико Гарсиа Лорка, сын Федерико Гарсиа Родригеса, землевладельца, и Висенты Лорка Ромеро, учительницы.

1898–1909 — детство в Фуэнте-Вакеросе, затем в Аскеросе (впоследствии Вальдеррубио). Рождение его братьев: Луиса, Франсиско, потом — сестер: Марии де ла Консепсьон (Кончи) и Исабели. Начальное обучение под руководством матери, затем — Антонио Родригеса Эспиносы. В сентябре 1908 года поступил в колледж среднего образования в Альмерии.

1909–1914 — семья переехала в Гренаду. Федерико поступил в колледж Саградо Корасон, затем — в лицей.

1915 — получил степень бакалавра и поступил на факультет словесности и права в университет Гренады. Одновременно берет уроки игры на гитаре, а также на пианино — у Антонио Сегура Месы. Федерико — завсегдатай кафе «Аламеда» в Гренаде, где создает, вместе с другими молодыми интеллектуалами и художниками, группу «Укромный уголок».

1916 — умер его учитель музыки. Федерико отказывается продолжать занятия музыкой, а также — от предполагаемого поступления в Парижскую консерваторию.

8–16 июня — путешествует по Андалузии с группой студентов университета под руководством профессора Мартина Домингеса Берруэты.

15 октября — 8 ноября — путешествует по Кастилии и северо-западу Испании.

1917 — опубликовал в одном из гренадских журналов свою первую театральную прозу «Символическая фантазия».

15 июня — сентябрь — совершает еще одно путешествие, по Кастилии и Галиции, с профессором Берруэтой.

1918 — публикует за собственный счет первую книгу «Впечатления и пейзажи» — прозы, вдохновленной путешествиями по стране. Одновременно начинает писать стихи.

1919 — устраивается в студенческой «Резиденции» Мадрида. Познакомился со знаменитым композитором Мануэлем де Фальей.

1920 — написал в Мадриде свою первую пьесу «Колдовство бабочки».

1921 — издал «Книгу стихов», первый поэтический сборник, посвященный брату Франсиско, который помогал ему в составлении сборника. Написал «Поэму о канте хондо», которая будет опубликована в 1931 году, и пьесу для театра марионеток («Дон Кристобаль и Росита»).

1922 — организовывает вместе с Мануэлем де Фальей конкурс «Канте хондо» в Гренаде.

1923 — дает кукольные представления в Гренаде в сотрудничестве с Мануэлем де Фальей.

Июнь — получил диплом правоведа в университете Гренады. В Мадриде знакомится с Сальвадором Дали.

1923–1930 — диктатура генерала Примо де Риверы.

1924 — активная поэтическая и театральная работа. Выходит первая редакция «Марианы Пинеды», второй пьесы Лорки. Завязал дружбу с Хорхе Гильеном и Рафаэлем Альберти.

1925 — живет в Кадакесе, затем — в Фигересе, с семейством Дали. Пишет «Диалоги».

1926 — в культурном центре «Атенео» в Гренаде прочел лекцию «Поэтический образ у дона Луиса де Гонгора». Читает лекции в других городах Испании. Пишет «Оду Сальвадору Дали».

1927 — вновь живет в Каталонии — в Фигересе и Кадакесе. Представление «Марианы Пинеды» в Барселоне труппой Маргариты Ксиргу (декорации и костюмы Сальвадора Дали). Выставка рисунков Лорки в галерее «Далмау» в Барселоне. Торжества в Севилье в честь 300-летия со дня рождения Гонгоры. Публикация в Малаге сборника «Песен» Лорки.

1928 — создает в Гренаде журнал «El Gallo» (вышло два номера). Публикует в Мадриде «Цыганское романсеро», затем — «Оды Святому причастию» в «Revista de Occidente». В конце года Дали с Бунюэлем снимают фильм «Андалузский пес».

1929 — цензура диктаторского режима запретила постановку пьесы Лорки «Любовь дона Перлимплина и Белисы в их саду». Федерико знакомится и дружит с дипломатом Карлосом Морда-Линчем и его супругой Деткой. Едет в Нью-Йорк вместе со своим старым учителем Фернандо де лос Риосом и записывается на курсы английского языка в Колумбийском университете.

1930 — Лорка приглашен в Институт испано-кубинской культуры и уезжает в Гавану на три месяца, где читает цикл лекций. Пишет «Песнь черных кубинцев». Возвращается в Испанию.

Декабрь — премьера в Мадриде «Чудесной башмачницы» в труппе Маргариты Ксиргу.

1931 — публикует отрывки из «Поэта в Нью-Йорке» в «Revista de Occidente". Провозглашение в Испании Второй республики.

Публикация в Мадриде «Поэмы о канте хондо».

1932 — с разрешения министерства общественного образования Лорка создает университетский театр «Ла Баррака» и становится его руководителем и директором. Отправляется в турне с театром по Испании.

1933 — в Мадриде пишет «Кровавую свадьбу», а затем — «Любовь дона Перлимплина и Белисы в их саду». Постановка «Кровавой свадьбы» в Барселоне и в студенческой «Резиденции». Публикует «Оды Уолту Уитмену» в Мехико.

1934 — путешествует по Южной Америке (Аргентина, Уругвай). Начало большой дружбы с Пабло Нерудой. Гибель тореадора Игнасио Санчеса Мехиаса. Лорка пишет «Погребальный плач по Игнасио Санчесу Мехиасу», который читает перед публикой в салоне Морла-Линчей. Восстание в Астурии и жесткие репрессии со стороны франкистов; правая пресса развязывает кампанию против Лорки, который открыто принял сторону республиканцев. Представление «Йермы» в Мадриде труппой Маргариты Ксиргу.

1935 — представление «Балаганчика дона Кристобаля» труппой театра марионеток в Мадриде. Публикация «Погребального плача по Игнасио Санчесу Мехиасу». Триумфальное представление «Йермы» в Барселоне. Лорка, вместе с другими интеллектуалами, подписывает антифашистский манифест шахтеров в Астурии. Представление в Барселоне, затем еще одной пьесы Лорки — «Донья Росита, девица, или Язык цветов».

1936 — публикует в Мадриде «Кровавую свадьбу» и «Первые песни». Читает «Дом Бернарды Альбы» в кругу друзей. Волнения в Мадриде, убийство Кальво Сотело (послужило сигналом к военному перевороту). Лорка поспешно возвращается в Гренаду.

18 июля — военный путч против правительства республики. Под угрозами физической расправы Лорка находит убежище в доме друга Луиса Росалеса.

18 августа — Лорка арестован.

19 августа — расстрелян на краю оврага в Виснаре.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Бунюэль о Бунюэле. М., 2009.

Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников. М., 1997.

Лорка Ф. Г. Федерико и его мир. М., 1987.

Неруда П. Признаюсь, я жил. Воспоминания. М., 1978.

Нюридсани М. Сальвадор Дали. М., 2008.

Осповат Л. С. Гарсиа Лорка. М., 1965.

[Письма Ф. Гарсиа Лорки Мануэлю де Фалье] // *Гарсиа Лорка Ф.* Самая печальная радость. Художественная публицистика. М., 1987.

notes

Примечания

1

Аргентинский писатель, переводчик, философ (1899–1986). Обладатель высших мировых литературных наград. *(Прим. пер.)*.

2

Борцы с дикими зверями на арене древнеримского цирка. *(Прим. пер.)*.

3

Пьеса Виктора Гюго, премьера которой в 1830 году вызвала настоящую «театральную войну» между сторонниками разных драматических направлений. *(Прим. пер.)*.

4

Это издание 1888 года в испанском переводе, с прекрасными цветными иллюстрациями, хранится в Музее Лорки в Фуэнте-Вакеросе. *(Прим. авт.)*.

5

Aurum, aura *(лат.)* — золото, золотая. (*Прим. пер.)*.

Или, по другой гипотезе, *Gar-Anat,* «Город паломников»: легенда гласит (об исторической достоверности здесь говорить не приходится), что так называли его еврейские переселенцы, покинувшие Иерусалим после его разрушения римскими легионами в I веке. *(Прим. авт.).*

7

Основатель и руководитель Артистического кружка в Гренаде, в который вошел и Федерико. Он оценил юного музыканта и впоследствии направлял его шаги в творчестве — в Мадриде и затем в театральной карьере. *(Прим. авт.)*.

8

Автор, очевидно, упустил из виду Евангелие от Иоанна. *(Прим. пер.)*.

9

Идеальное общество, описанное в утопическом романе Томаса Мора «Город Солнца». *(Прим. пер.)*.

10

Старинное название северной (арабской) части Африки. *(Прим. пер.)*.

11

Дословно «отвоевание» (*исп.*). Борьба народов Пиренейского полуострова (VIII–XV вв.) против захвативших эти земли арабов. *(Прим. пер.)*.

12

Этот сценарий был использован каталонским кинематографистом Фредериком Аматом, который снял фильм «Путешествие на Луну» в 1998 году. *(Прим. авт.)*.

13

Наваха — длинный складной нож в Испании. *(Прим. пер.)*.

14

В данном случае авторское толкование субъективно. В Евангелии от Иоанна сказано: «В начале было *Слово,* и Слово было у Бога, и Слово было *Бог».* Люцифер (Денница) — ангел, восставший против Бога и ставший затем Сатаной («клеветником»), или диаволом («разделителем»). *(Прим. пер.).*

15

Дословно «исправник» — административная и судебная должность в Испании и ее колониях *(устар.)*. *(Прим. пер.)*.

16

От арабского «аль кади» — в средневековой Испании государственный чиновник, выполняющий судебные функции. *(Прим. пер.)*.

17

Разновидность идиллии — стихотворная сценка из пастушеской жизни (обычно любовная). *(Прим. пер.)*.

18

Тиресий — слепой прорицатель в Фивах, персонаж греческих мифов. *(Прим. пер.)*.

19

Протеи — семейство земноводных. Здесь — синоним изменчивости. *(Прим. пер.)*.

20

Петроний — древнеримский писатель, изобразивший в комически-сниженном духе нравы римского общества. *(Прим. пер.)*.

21

Французский драматург «Новой волны» 60-х годов XX века.

Суфизм — мистическое течение в исламе. *(Прим. пер.)*.

23

Женская половина дома в Древней Греции. *(Прим. пер.)*.